

مذاهب ومذاهب



المسح القرشي المعاصر

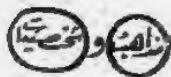
بشم
الدكتور المكي دام



اهداء ملت ١٩٩٨

أحد / محمد العزيز برمانه

رئيس قسم اللغة العربية الأصيل - الإيسلمرية



المستاذ الكبير
محمد العزیز زرقانی
مدرسہ اسلامیہ
بکراچی

المسح الفرسى للعاصم

متم
لطفى قسام

مقدمة

• دراسة موجزة حول المسرح الفرنسي المعاصر •
عنوان لعله أدق في الدلالة على موضوع هذا الكتاب •

فانما لم نتناول بالتحليل العميق جميع الأعمال المسرحية التي ظهرت في فرنسا إبان القرن العشرين ، إنما اقتصرنا على أهم تلك الأعمال وأبرزها من حيث الدلالة على تطور هذا المسرح وصلته بتغيرات المسرح العالمي •

كما أننا لم نتناول بالدراسة الدقيقة جميع المؤلفين المسرحيين في فرنسا منذ فجر هذا القرن حتى اليوم ، إذ أغفلنا بعضهم من أمثال : « مساشا جتري » (Sacha Guitry) الذي اشتهر في عالم التأليف المسرحي والتشكيل والإخراج ، ذلك بأنه يبدو لنا مسطحاً في شميته ، وأنه يسمي إلى السعابة والفكاهة حدفاً في ذاتها ، فلا يرتفع بالمسرح إلى البحر الشاعري الذي يخلق فيه كاتب مثل « جيوردو » أو « أنوي » ، ولا يرقى بالفكرة إلى المستوى الفلسفي الذي يتألق فيه « سارتر » أو « كامو » ، لذا فهو يلجأ في تصديرنا إلى المسرح التقليدي الذي يقصر الملهة على حنف واحد هو إثارة الضحك عن طريق السخرية بالنسبة أو ببعض الأوضاع المجتمع ، وهو لم ذلك لا يتش مع حركة التطور التي عرفها المسرح الفرنسي بعد الحرب العالمية الأخيرة •

كذلك أغفلنا الحديث عن مسرح مازييل يانيولا Marcel Pagnol الذي مال إلى قيدا الحياة ، ذلك بأنه اشتهر في الربع

الأول من هذا القرن بمسرحيات ثلاث هي : « قاني »
(*Parmy*) و« سيزار » (*César*) و« ماريوس » (*Marius*)
فيحصر أحداثها في جنوبي فرنسا أو في مرسيليا على
وجه التحديد ، وبالرغم من قدرته النادرة على المساعدة
المضحكة وتحليل النفسيات ، فإن « ماراف » الذي
يصورها ، يتطلب غالبها الاغنام بتقسية أهل الجنوب
في فرنسا وبألود المحل لحياتهم .

هذا ال أنه أصعب عن التأليف المسرحي منذ أكثر
من عشرة أعوام مما يجعلنا على الاعتقاد بأنه لم يعد
يتماشى مع تلك الروح الشاعرية أو الفلسفية التي
ظلت على المسرح الفرنسي المعاصر .

ولعل « مارسيل اشار » (*Marcel Achard*) وميله في
المجتمع الفرنسي (الأكاديمي الفرنسي) كما نأول
بدراسة مستفيضة لأنه لم يتوقف حتى الآن من
الانتاج ، فضلا عن الطابع الشاعري الرقيق الذي
يتسم به في التأليف المسرحي . إلا أن مسرحه يعكس
للمجتمع الذي يعيش فيه إلى حد يتفق معه تقديم
مسرحياته خارج فرنسا .

وتزداد الصعوبة لو حاولنا ترجمتها إلى اللغة
العربية ، فهو يجيد التلاعب بالألفاظ والسخرية من
المجتمع الباريسي وأبواب التطور الاجتماعي للزيف إلى
غير ذلك من الموضوعات التي لا تمس جميع الجماهير
ولاسيما أنه يتزع دائما إلى الخيال في رسم شخصيات
وفي عرض أحداث مسرحيته .

كذلك لم نعرض على دراسة مسرح « فيليسيان
مارسو » (*Félicien Marceau*) أو « برناردو »
(*Bernard*) أو « بيراندلو » (*Pirandello*) وغيرهم ،
لا انتكاراتهم أو انتقاما لإقذارهم ، إنما رغبة منا
في إبراز المؤلفين الذين طبعوا العصر بمسرحياتهم
ومثلوا فراغا لم يسبقهم إليه أحد .

فالمسرح الفرنسي المعاصر يتسم بالروح الشاعرية
أولا بفضل مؤلفات « كلوديل » و« جيروود » و« كوكو »

و « مونتريال » و « سالكر » و « انرى » ، ثم بالروح
الفلسفية تحت تأثير « سارتر » و « كلفى » ، وأخيرا
بطابع التجديد تحت لواء مسرح الطبيعة بفضل أعمال
« يونسكو » و « بيكيت » .

وإذا كانت المهلة تطلب في هذا العصر على الدراما
الى الحد الذى اندثرت عنه « التراجيديات » رأينا أن
نورد فصلا عن « التأليف الهزل » يتضمن نبذة
تاريخية عن المسرح الضاحك والسيل الى انارة
الضحك والصفات التى يجب توافرها في المؤلف
الهزل .

ثم انتقلنا الى الحديث عن المسرحية ومبدا
استخلاصها من النص ، لعرض بعد ذلك الى حياة
المسرحية بين الاخراج والتشيل . ولقد حرصنا على
إبراز دور المخرج لأن المسرح الفرنسى المعاصر نهض
حقا على أكتاف المخرجين البارزين الذين أكسبوه
بفهم حياة جديدة .

ثم نبدا بعد ذلك فى دراسة اعلام المسرح الفرنسى
المعاصر الذين امتزجوا بنظرة جديدة الى المسرح
ووسموه بطابعهم فاكسبوه من شاعريتهم ومن
فلسفتهم لونا جديدا وحياة جديدة .

وأخيرا قمنا بدراسة لمسرح الطبيعة واللامتقول
وتحديدا لأهم أعمال « يونسكو » و « بيكيت » التى
تعرض حاليا في باريس والتى لمسنا صغارا عنها فى
مسرحنا العربى المعاصر .

ولقد آثرنا عرض هؤلاء المؤلفين جميعا على حسب
الترتيب التاريخى لحياتهم تحاشيا لمحاولة تقييهم أو
الإيحاء بتفضيل أحدهم على الآخر .

أما الذى يعيننا من المؤلف هو إعطاه فكرة دقيقة عنه
مع الاقتصاد على تحليل أهم أعماله التى تدعو الى التفكير
والتي تبرز أصالة المؤلف ومكانته فى عالم التأليف
المسرحى ، فضلا على الإشارة الى آراء بعض النقاد
كلما دعا الامر الى ذلك .

ولا ينبغي أن يقتصر تحليل المؤلفات المسرحية على الاحكام الصلبة ، إنما يجب أن يخطأنا الى جوهر الحياة الذي يرى في أعماقها ليبتلي في الشخصيات التي ، وإن تعددت ، كل منها يتحدث من نفسه وعن « الأنا »

وهذا الجمع بين الطبع الفردي وطابع التعدد في العمل المسرحي يقتضي على دراسة المسرح احكاما واسعة لا تقتنع بالنظرة الضيقة ولا بالاحكام التقليدية التي يقرنها مجتمع من المجتمعات في عصر من العصور .

وكان العمل المسرحي يوجه بهذا كله الى القاريء والمتفرج ، وخاصة الدارسين منهم ، فلهذا غلطنا يتاحدنا فيه أن نتطلع الى ما هو أبعد من خبرتنا المألوفة وأن نتسلم بافكارنا الى ما وراء العالم الذي نعيش فيه .

ولعل الهدف الاسمي لن يتوفر على دراسة العمل المسرحي هو أن يتوحد اسلمه وأن تتسع آفاقه ليستند الى الاحكام الفصيحة التي تنشرها اسلمه المسرحية .

وقدنا أننا عندما نشاهد مسرحية جديدة فقلنا نسلم لها تسليما كلياً ، فلا نلجأ الا اليها وحدها في الحكم عليها ، دون أن نتقيد بالمقاييس التقليدية . وذلك هو واجب الناقد الامين الذي يؤمن أن ما يترقى له هو التوفر على فهم ما يوده المؤلف وما عليه بعد الا أن يعامل حل بلخ حيلة ؟

ومجمل القول أن يقتصر حكم الناقد على العلانية القائمة بين العمل المسرحي وبين القرض الذي يرمى اليه المؤلف من خلال هذا العمل الفني .

ولا شك أن هذا الهدف لا يبدو واضحاً جلياً في جميع الاحيان ، وهنا يكمن الخطأ في الحكم على المسرحية . وحين يتضح هذا الهدف تتضارب الاراء في مدى بلوغ المؤلف هدفه . وهذا هو مصدر التناقض

في الأحكام ، بل مصدر التفات في مستوى الأحكام التي يصدرها ناقد بعينه على عدة مسرحيات .

ونقطة من البيان أنه من المتطوع على الناقد أن يكون دائما موضوعيا في نقده ، كما أننا نعلم أنه إنسان من لحم ودم له ميوله وله أيضا صداقاته ، غير أن فن النقد يحتم عليه ألا يقرض على التقاضي تطبيقاته الشخصية وذوقه الخاص .

ولا ينبغي أن ينصب الناقد نفسه ولقد مدونة ما ينثر الكناء أو يكيل الهجوم من طليء كرمي الاستلاب . ولا سيما أنه يتعلم على الناقد نفسه أن يبرر ميوله أو يطل ذوقه الشخصي تجاه أية مسرحية بصورة مقنع الآخرين .

هذا إلى أنه يجب أن تقوم صلة ودية - أو على الأصح علاقة أخوية - بين الناقد والمؤلف والجمهور لكي يتسنى إعطاء المسرحية حقها من الفهم السليم ومكانتها التي تستحقها . فالمؤلف في عصرنا هذا لا يمكنه إلا أن يقدم شخصيات تعيا في خبرته الخاصة ، ثم لا تلبث أن تنسج دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية بأسرها ، فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الحال الغنى أن تترك في الجمهور وفي النقد إلا إذا كانت تحمل نداء عميقا تتردد أسدأؤه على أفواه الشخصيات التي يتفاعل معها المتفرجون .

وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته ، فليس الجمهور عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية بل هو أحد أركانها الرئيسية ، إليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها .

لكل من المفاهيم الأساسية التي تمسود الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب ، فاعلموا نحن على إبراز القواعد السليمة التي يجب أن تقوم عليها دراسة الأعمال المسرحية .

وعساها أيضا أن تشعر المتفرج بأهمية رسالته
وأن توجه ذهنه إلى آفاق جديدة من التفكير لينفصل
مع المسرحية - في صمت التأمل - تفاعلا يكشف له
عن كنوزها .

وان أجد ما نرجوه لهذه الدراسات أن تعزز
العنصرين بالفن المسرحي على تقديم دراسات أخرى أعمق
وأوسع ، تتسلط فيها الأضواء القوية على المسرح
الأجنبي لتستثير بخبرته لم تكييفها حسب حاجتنا
وظروفنا .

كما نرجو أن تتركز أضواء أخرى أحد قوة على
مسرحتنا العربية الناهضة لتبرز مفاتنة وتثير سبيله ،
بعد أن توافرت له سبيل كثيرة من أركان التقدم
والرقى في هذا العهد الزاهر .

الطاهر تلم



الباب الأول
التأليف الهزلي..



٩ - تطور الضحك :

إن دراسة الضحك أمر متشعب النواحي ، لهذا موضوع لا يمكن تحديد نطاقه - ولعل ظاهرة الضحك في مقالة الطاهر التي لا يحسر المدرس أن يجد لها ترميزا كاملا أو حتى مجرد شرح أو تفسير سليم -

لذا أثرنا أن نطرق الحديث عن الضحك من نواح ثلاث : فنبسرد أولا لغة تاريخية عن تطور الضحك ، ثم نتحدث عن المؤثر الهزل والصفات التي يجب أن تتوافر فيه ، وأخيرا نستعرض أهم أسباب الضحك ووسائل الترتة في المسرح والموسيقى - وهكذا يتسنى لنا الإلمام بأهم أركان الضحك -

كلنا يعلم أن « الكوميديا » أو التمثيليات الهزلية نشأت في الأصل في بلاد اليونان على أثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لاله البحر «باكوس» فكانت تنظم حفلات صاخبة في جميع القرى وحول يساتين الكروم في موسم جنى العنب واعتماده لصناعة الخمر - فكان المردود والمرح يسودن المشغلين بقطف العنب ، فيسبحون في مواكب حازلة طينة ، ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يجيادلون النكات فيما بينهم ، وكلما انتقوا ببعض المارة أو سوكب آخر من أقرانهم انقلوا يترشقون بالألفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه الألفاظ مادة غزيرة لتغذي فكرة القصة الهزلية وحوارها ، لما كان كل الشخص الذي يريد أن يؤلف قصة هزلية إلا أن يسجل مشهد الجماعتين يسودهما لمرح وهما يترشقان بالألفاظ للضحكة في جلسة صاخبة -

وهكذا نشأت القصة الهزلية ، وهكذا كانت في عصر «أرسطوفان» (Aristophanes) الأثينية أي حول أربعة قرون ونصف القرن قبل الميلاد • وكان ما لولا أن يلجأ المؤلف الهزل إلى استعمال الألفاظ السابية وسرد

أحدث بعضها حاليا بأنها منافية للأخلاق . وظل الوضع على هذه الحال حتى عصر « Plautus » الروماني أي حوالي قرنين ونصف القرن قبل الميلاد فكان المؤلف الهزلي لا يسجل إلا المواقف المثيرة جنسيا للضحك فقط ، مستعينا بالفاظ السباب والتهكم الخالية تماما من أي تهذيب . وكانت هذه الملاحظة وحدها الأسف أمرا طبيعيا بل وعسوريا لأرضاء جمهور بدائي فظ الطباع ، عديم الثقافة .

ومنذ ذلك الحين أخذ اللوح الهزلي يتطور ، ولم يتوقف عن التطور إلى حد أننا أصبحنا نحصي أن ما كان يثير الضحك منذ خمسين أو حتى ثلاثين عاما ، لم يعد يثير الضحك حاليا . ولقد قال في ذلك « روجيه كليل » (Roger Caillois) المؤلف السيمائي الفرنسي في كتاب ظهر له عدة سنوات قليلة بعنوان « قصص هزلية وتعليقات » *«Grondeuses et Grommuleuses»*

هنا نستطيعنا أقل القليل تبين لنا أن كل ما كان يضحك له أجدادنا يبدو لنا نحن حداثتهم تافها متقيا ، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يعامل الملاحظات المعاصرة بالطريقة التي نعامل نحن بها مؤلفات الماضي ١ .

ولقد جاء في كتاب الفيلسوف « برجسون » عن الضحك *« Bergson : Le Rire »*

« إن ظاهرة الضحك هذه هي رد فعل يصدر عن الإنسان الذي يعيش في المجتمع ، لذا فمن المطلق أن يتطور الضحك متصفا مع المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان ، أو على الأصح مع الحضارة التي يسير الإنسان في ركبها » .

ولنعامل الآن في لون الضحك الذي يتلائم مع المجتمع الذي نعيش فيه ويتصفي مع الحضارة التي تسير في ركبها حاليا .

لقد استطاع الناس في جيلنا هذا بتأثير من التصوير الذي عم وطني بسبب انتشار أساليب العناية ورواج المجلات المصورة واحتلال السينما مكانا هاما في حياتنا ، وأجروا هجوم التليفزيون هجومًا قويا خاطعا على مجتمعنا ، وهكذا يقع مجتمعنا تحت سيطرة جميع وسائل التسلية بالمرئيات ، ومعنى آخر اتخذت حضارتنا لونا جديدا أو اتجهنا جديدا منذ أن أصبحت حضارة مرئية أو حضارة المرئيات ، ومن ثم أصبح ما يقع تحت أنظارنا وإبصارنا يؤثر علينا أكثر بكثير مما يقع تحت سمعنا أو فهمنا ، وخاصة في السينما ، فإن المشهد المضحك الذي يعتمد على

الحركة يحلو لنا وتستطيعه أكثر من اللفظ الضحك الذي نسمعه .
وليس معنى هذا أننا نضف الكلمة المضحكة من الوجود أو نجردنا من
مزايها ، إنما معنى أن عنصر الضحك لو ارتكز فقط على خفة ظل المؤلف
وما يمتاز به من روح الدعابة ، فأننا سرعان ما نحكم على عنصر الضحك
هذا بأنه ضعيف ودون المستوى المطلوب .

ولعل هذا هو السبب الرئيسي في تفوق المسرح على السينما في
فرنسا خاصة ، فإن المؤلف الفرنسي يشتهر بحمة الظل وبروح الدعابة في
التلاعب بالإنفاط ، وفي استعطق على المواقف ، لذا فهو يوفق كل التوفيق
في الحوار وفي المساجلات الكلامية على المسرح ، ويمرر السوفيق في إبراز
الاحداث والمساعد المضحكة على القناعة لأنها تعتمد على الحركة أكثر من
اعتمادها على الإنفاط .

ومنذ ثلاثين عاما تقريبا كان المؤلف الفرنسي كورتاج (Cortaut)
يفوق الكثيرين من اقراءه مؤلفي المسرحيات ، مثل ميدو (Meydeau) ولكن
في وقتنا الحاضر يبرز « ميدو » هذا بقية أقرانه لأن مسرحياته تفرح
بالمشاهد المرئية ، ولأنه يثير الضحك عن طريق عنصر آلي ، لا عن طريق
القائيم اللغوي: هكذا يفعل مثلا في روايته

(« Le Dindon » et « Occupe-toi d'Amélie »)

غير أنه قد يبدو من اليسير الاعتراض على هذا الرأي بأن نقول :
إن أعمال « مولير » المسرحية ما زالت حتى الآن تثير الضحك ، وتثير على
الاخص في الحوار اللفظي أكثر مما تثيره في الحركة المسرحية التي تنجل
مثلا في رواية («مقالب سكايب» « Les Fourberies de Scapin ») - هذا
صحيح ولكن هذا الحوار اللفظي الذي يصحكننا حاليا انما يصحكننا بفضل
وجود ما يسمى بالمنصر الآلي في الضحك ، هذا المنصر الذي يطلق عليه
رجال السينما لفظ « gag » وهو الحركة التي تتكرر أو الإنفاط التي
تتكرر أيا أكثر من مرة .

فمثلا في رواية مولير « Le Bourgeois Gentilhomme »
الطرطور الاعظم - مشهد يثير الضحك المتعب ، وهو مشهد أستلذ
الفلسفة الذي يعاود تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف
للمتحركة ، مسجوبا بشارات وحركات والإنفاط تتكرر أيا كلما حاول شرح
نطق هذه الحروف .

وهذا التكرار هو المنصر الآلي بعينه المسى « gag » ، لذلك فإن
هذا المشهد والمساعد التي تشبهه في مسرح مولير لا يمكن أن تلب بسبب

القيم ، بل هو من النوع الذي كان يمكن أن يؤلف في عهد «ارستوتل» سنة ٤٥٠ ق.م أو في عهدنا الحاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو يجانبه التزييق .

ومنذ أقل من عشرين سنة لمجلة « La Comédie Française » «الكوميدي فرانسييز» في تقديم رواية «الطوطور الاعظم» هذه على الشاشة وصرح «Meyer» أحد أعلام هذه الفرقة ، وهو في الوقت نفسه مخرج هذا الفيلم ، بأنه يعني عنابة خاصة بإبراز العنصر الآلي في الضحك عند تكرار عبارات معينة في الحوار وذلك بأن يكرس لها لفظات مكبرة (Gros plans) لأنها في الواقع هي عماد العنصر الهزلي في القصة .

وغني عن البيان أننا نلتقي بهذا العنصر الآلي في الضحك في روايات موليير الأخرى وليس في هذه المسرحية فحسب .

فمثلا في رواية «المخيل» نرى «أريستون» التي يمثل البطل ، يتم الضحك في المواقف التي يكرر فيها عبارة معينة ، فمثلا كلما حدثه خادمه الذي يحب ابنته ليثنيه عن مشروع زواج حبه الأمانة من رجل عجوز لا يريد «دونه» ، برزت عبارة تروق للبطل وهي «هذا زواج بدون دونه ٥٥٥٥»

وكذلك في رواية «مقالب سكانها» : فعند يأتي سكانها ليستر المال من «جيريولته» يلجأ إلى الحيلة ، فيخبره أن الابن الوحيد لهذه العجوز المخيل أسير في إحدى سفن الأعداء ، ويجب دفع مبلغ مضم كقسيمة لانقاذه فيصبح العجوز جدهون :

«أنا مالا حيلة على الذهاب إلى هذه السفينة ؟» وكلما جاء ذكر الكفدية المطلوب دفعها عاد العجوز إلى تكرار الصارة عينها .

فلا غرابة إذن أن نرى مسرحيات موليير تنجح الضحك في جميع المصور ، ولكن لأسباب تختلف على حسب كل عصر . ففي عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر ما يتأثر بالعنصر الآلي في الضحك ، وبالمواهي المرئية في المشاهد المضحكة .

وهكذا نفلس إلى نتيجة صريحة وهي أن عنصر المكافأة الذي شاع وقسم ، هو العنصر الذي يعتمد على اللفاظ فحسب ، أو بمعنى آخر هو عنصر الضحك الموجه إلى الفكر والذي يخاطب العقل ، ذلك الضحك المؤسس على التعليل المنهني والتفاسي ، على حين أن الضحك الذي تنبع الحركة -

ضحك مستند على مر الصور ، ذلك اللون من الضحك الذي يتجوأ عرشه
و شارلي Chaplin »

وهذه ظاهرة وقعتنا اليها حضارتنا ، ووقعتنا اليها تقمنا ، فأصبحتنا
لا تقنع ولا تنأى إلا بما هو قوى صاوخ - والذي ساعد على تحقيق هذا
التطور غير الضحك هو البصيرة وليس المؤلف الهزلي : فالجمهور يحلق
عاصو أكثر من ذلك ، فلمي جميع ميادين التمثيل ، هو الذي يوجد الفن
ويعلمه إلى أن يسبو ويصل تدريجيا بالتخلص من الضحك والابتذال
وميطرة هذا المنصر الآتي في الضحك هي التي حلت مؤلفي الأفلام
للضحكة على الاجماع على أن الفيلم الصامت يفرق إلى حد كبير بين الفيلم
الناطق في الميدان الهزلي : فاللفظ المسموع قد خلق الضحك على الشاشة
إذ كان المؤلف في عهد الفيلم الصامت ، يدأب على خلق وسائل جديدة
لإثارة الضحك لم تكن موجودة قبل اختراع السينما . فكان الفيلم
الصامت يتم الضحك بفضل الإشارات والحركات والانصالات التي هي
يتأية تبع مرئي عن مواقف انقصة ، ومن هنا كانت المفالات في هذه
الحركات ولإشارات لأن أحدا لم يكن يتوقع أو يتصور إمكان تحقيق ذلك .
ثم تطور فن السينما وسعت الالفاظ ، فعدنا ثانية إلى الضحك التقليدي
الذي يريد التسلية بأهمية الالفاظ .

ولعل لهذا السبب ينشر وجود مؤلفين هزلين في السينما الناطقة
يرلون إلى مرتبة مؤلفي الأفلام الهزلية الصامتة ، والمؤلف الوحيد في
فرنسا الذي وفق إلى حفظ المستوى القديم هو « جاك ماني » .
« Jacques Tati » وهذا لأنه حذف الحوار اللغوي من أعماله خلفا يكاد
يكون تاما .

فالعسرة والمساهمة كافية تماما لإثارة الضحك إلى حد أخذ معه
بعض نقاد السينما في الغرب ينادون بأنه خير للفيلم الهزلي أن يظل
صامتا .

غير أن جماعة من المؤلفين الهزلين ، بالرغم من تسليمهم بتلويق الفيلم
الهزلي الصامت ، يرون أن من المفالات أن نخصل بين الفيلم المضحك وحركة
التقدم السينمائي ، فتحكم عليه بالصمت ، وهم في ذلك محقون ، لما
لهم يحرمون الآن على الأقل من الالفاظ في الفيلم المضحك بقصور
المنطاع : فمثلا يقول أحدهم واسمه «كارلوريم» « Carle Rim » أو أتبع
له أن يجب كتابة أحد الأفلام التي ألفها منذ عشر سنوات ، مثل فيلم
«المولاي الطائر» « Z'Armoire Volante » لحذف تسمية إغسلر الالفاظ

وإبقى على المسرح فقط ، ثم يستتم تصريحه هذا بقوله « منذ أن أصبح
للسينما صوت أخلت تنطق كالخيار » .

هناك عامل آخر من عوامل تطور الضحك يقع حو أيضا تحت تأثير
تيارات الحضارة ، وهو عدم التزام حدود المنقول ، أو عدم التقيد بما
يقبله العقل : فقد تحطى بعض المؤلفين الهولنديين الحدود التي يفرضها
العقل في أبسط صورة ، ولعل هذا راجع إلى تأثير النزعة الفنية الحديثة
التي يطلق عليها اسم «السريالية» أو فوق الواقعية «*Le Surréalisme*»
ولقد امتفت جنود هذه النزعة حتى بلغت الضحك أيضا ، ومن ثم انتشرت
المخاللة في تصوير الأحداث والامراط في عرض تفاصيل المشاهد المختلفة .

فمنذ قرن تقريباً كان المؤلف الهزلي يضحى أن يشاكى في تصوير
الواقع تجنباً لإيذاء القصور أو حشش الحياء ، أما حالياً فهو يضحى أشد
ما يضحى أن يقتصر في تصوير الواقع لئلا تآلى قصته ضميعة ، دون الحقيقة
المكتشفة التي يتوقع معظم الأفراد رؤيتها : ففي الوقت الحاضر يمكن
للمؤلف أن يقبل كل شيء ، وأن يكتب كل شيء ، وأن يطرق كل موضوع وأن
يصور لنا على الشاشة كل شيء ، ومن ثم يثير ضحك المتفرج بجميع
الوسائل ، فهو من ناحية لا يتحرج من الانتجاء إلى ألوان الإباحية ، ومن
ناحية أخرى لا يتردد في الاستعانة بمظاهر القوة والعنف ما دامت هذه
لتنك تجميع الرقبة في التسلية والضحك بين المتفرجين ، وما دام من
الميسور أن يكتب تحت عنوان الفيلم « ملوع مسجاده » لن هم دون
السادسة عشرة » .

وعكنا أصبحنا نرى الصغار يمزحون ويلهون عند رؤية «توجو
الشيخ *L'Affreux Togo*» ويكفينا المتوان لستنبط ما تتضمنه القصص
مظاهر عنيفة . كذلك أفلام «جيري لويس *Ferry Lewis*» تلاقى نجاحاً باهراً
بالرغم من أنها تزخر بالمشاهد القاسية التي كان يجهر بها لن تثير الشفقة
بدلاً من الضحك .

وأول من أدخل في السينما عنصر القوة لاثارة الضحك ، هم
إخوان ماركس «*Marx Brothers*» فلقد أحدثوا انقلاباً خطيراً في فن
الضحك على الشاشة ، إذ كان ملك الضحك قبلهم شارلي شابلن ، وأما
كل الروعة ، مجددا ولكن في عقل واتزان دائما ، وكان يمتاز طاقته
العضائي رفيع في قصصه ، ثم جاء بعده إخوان ماركس فسطروا حرة سحيقة
بين جيلين لدرجة أن المصعب بأن شارلي شابلن يتطرق عليهم أن يستضيفوا
أفلام إخوان ماركس لئلا يقبلوا أن يضحك المتفرجون مثلاً عندما يكسر

مجرد وشرة - وهو أحد اخوان ملوكس - ذواح لثقة على وكفته كما يكسر الإسكندرية
العطاب عودا من الخشب .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاع الالتجاء الى عنصر التسلية لا لثورة
الضحك الى حد أنه قلما يخلو فيلم مضحك من هذا العنصر ، ويتجلى هذا
العنصر تارة في الالفاظ وتارة أخرى في الأحداث .

ففي الالفاظ يصد المؤلف الى سرد كاتبة تلهف لها صبيغة المسابقة
والبرسات : ففي إحدى الروايات يجلس أحد الفنانين في مأثرة المشاهير
على الموجودين من كبار وصغار قصة امرأة تنطقت عربا عربا ، وهو لا يتوقف
في أثناء الكلام عن تقطيع قطعة اللحم التي يتناولها خلال القصة .

وهذا مثل آخر من استغفم هذا العنصر في تصوير مشهد مضحك
ففي رواية للسند والمخرج الفرنسي ه جوييه (Léon Jouvet) يجلس
شيخ وقور بين المدعوين في حفل ما ، ثم يمر الخادم موزعا الحلوى بالكرمية
على جميع الجالسين الى المائدة وحين ياتي دور ذلك الشيخ ينطلي الخادم
فيصحب الحلوى بالكرمية على ملايس الشيخ الوقور ، ثم يتابع توزيع
الحلوى على أطباق المدعوين الآخرين . ويظل ذلك الشيخ المسكين يشهر
على ملايس التي يحاول قنطينها وهو يئن ويكرر الأنيث مستحجا : « لم آخذ
معيبي من الحلوى » ، أما لاعة السينما فتضج بالضحك من هذا المظهر .

غير أنه يتصور على المؤلف الهزل أن يتنبه الى أن المبالاة في الاستمالة
بعنصر التسلية لا تارة الضحك قد تأتي بنتيجة عكسية ليستفي الضحك :
فهناك شعوران أو إحساسان يقتلان الضحك في الحال وهما الشفقة وأخوها
التوهم الخوف ، فإذا أحس المخرج بأحدهما على أثر منظم مؤلم وتصور أن
مثل هذه التكية قد تحدث له شخصا فسرعه ما تفر الابتسامه من على
شفتيه .

لذا كان هذا العنصر الهزل دقيقا ويتطلب براعة مينة من المؤلف
والمخرج .

وبعد بنا هنا أن نقرر أنه في وسط تيارات التطور هذه ، قد فقد
الضحك الكثير من مرحه الصافي بل ومن برامته وسلاطته من الشوائب
الضائقة .

ولكن كيف يتيسر لللسان أن يدين هذا اللون أو ذلك من اللون
الضحك على الشاشة أو على المسرح وهو يفسر بالحاجة الى الضحك ، بل

وهو حين يلعب لرؤية فيلم أو مسرحية مضحكة يكون مصحبا في اصرار
على أن يضحك ، وبأن آمن ا

والضحك من صفات البشر وحدهم بل وقبيلة مصورة على الانسان
ولعل الله سبحانه وتعالى قد منح الانسان وحده هذه القدرة على الضحك
لتمييزه ديواسيه بعد ان حصه بالقتل والذلة .

بل يوجد من يرى أن الضحك أمر جدي : فمثلا «كارلو ريم» ينادي
بضرورة النظر الى الضحك نظرة جدية ، ولكنها صحيحة لاتجدي وخاصة
في فرنسا بالوقت ، فكلما يعلم أن هذا التصب يميل بقطرته الى معالجة
أمهات المشاكل وكبريات الامور بروح المرح ، ويسلق على الأحداث الخطيرة
بالتعاطف السخابة ، فانما كان الجدل صالحا للضحك ، فكيف يشئ لهم
النظر الى الضحك نظرة جدية ؟ ولكن «كارلو ريم» يبلل مجهودا شاقا في
كتابة قصصه الهزلية ، ولا يرى النتيجة التي تتناسب مع هذا المجهود .
فيصرخ قائلا : « عيينا في فرنسا أننا لا نأخذ الهزل على محمل جدي ! » .
وحكنا انتهى به الامر هو أيضا الى معالجة هذه المسئلة بمسألة تكبر
الضحك .

ولمأري القول أنه لا يمكن أن نعدل في الحكم اذا نصرنا لونا من
الضحك على لون آخر : فمن المسلم به أن الضحك من حق الناس جميعا .
وانه أمر نسبي يختلف على حسب الأشخاص وعلى حسب البيئة ، والمؤلف
الفرزله يعرض على أوضاع جميع الافواق والكشارب .

وعلى ضوء هذه القاعدة يمكن القول بأن الضحك قياس سليم للحكم
على شخصية الضاحك ، بمعنى أنه يمكننا أن نعرف الكثير عن شخصية من
يضحك عندها نعرف السبب الذي حصله على الضحك ، ولقد تعرض
مارسيل يانيول (Marcel Pagnol) المؤلف الهولي المصاصر وعضو
الأكاديسى فرانسيوزة لتحليل هذه الفكرة فوضع نظرية جديدة في دراسة
الناس ، ومعرفته شخصياتهم حتى قال : « لاتنسل عن المرة وصل عم يضحك » .



٢ - ميل المارة الضحك

« الانسبيلان يضحك علة »
« علما يحس بالتفوق ويالنصر »

لقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين للدراسة الضحك وتحليل
اسبابه ، ومن ثم تعددت بل وتضاربت نظرياتهم في هذا
الموضوع .

وفي مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتي اسم «برجسون» ، ويمكن
تلخيص نظريته عن اسباب الضحك في العبارة الآتية :

« ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيا من صميم الحياة ، وفي
الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيرا آليا » .

ثم تأتي نظرية «ميلتان» وهي أهم من نظرية برجسون يقول :
«ينجم الضحك عن كل مايفتق في نطاق السكف والحق » وفي
الوقت نفسه « نفس بأنه عادي مألوف لنا » .

ثم تأتي نظرية «لوسيان لبر» فتوسع نطاق اسباب الضحك الا
تقول :

وينجم الضحك عن كل مايشير في النفس الفلق والخوف في البداية ،
ثم ينتهي بنهاية سعيدة مرفقة » .

واخيرا يأتي «مارسيل باتيول» بكتابه الذي ظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان
«على هامش الضحك» فيهتم هذه النظريات جميعا وينقد من الاساس هذه
العبارات التي تهادى بأن «الضحك ينجم عن كل ما ...» الى آخره ، وكان

هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التي تتولد عنها
الكهرباء مثلا . .

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته في منطق سهل واضح : ففي اعتقاده
انه ليس في الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك ، إنما مصدر
الضحك كامن في الشخص المضحك . فليس هناك شيء مضحك في ذاته ،
إنما هي الظروف التي تحيط بالحدث أو الشخصية التي يمر بها هذا
الحدث أو ذلك : فمثلا هناك اضطاء في الكلام أو في النطق تثير المضحك
بعض الشيء . ولكن يزداد الضحك قوة إن كان المظهر في الكلام أو في
النطق مدرسا أو استاذنا . ثم يزداد قوة أيضا إن كان للمظهر هذا عضوا
في المجتمع القوي مثلا وهكذا .

إن بانيول لا يناقش برحسوف على طول الخط ، بل بسلم معه بأن
الإنسان لا يضحك إلا من إنسان آخر أو يضحك من حيوان أو من شيء بيته
وبين الإنسان وجه شبه . إنما يختلف معه كلية في تعليل أسباب الضحك -
ففي رأي برحسوف أن الضحك ينجم غالبا عن الدهشة ، فيرد عليه بانيول
هذا القول بالتعليل الآتي :

« لو ضربني أو وكلتني شخص بقلعه في جوف ما من جسمي ، فانا
لا اضحك مطلقا بالرغم من الدهشة التي أمرتني ؟ ولكنك لو كنت أنت
باصدق المرير الذي أصابته هذه الركلة ، فعندك اضحك واقبرق في
الضحك ! وقد تقول لي : ولكنك تضحك بسبب «دهشة» ! فاجيبك :
اجل ، ولكن لماذا دهشتك أنت هي التي تدعوني الى الضحك ؟ لأنني أتواريت
القدم بسعد لركلك ، ولأنني كنت أعرف مقدما أن الركلة سوف تصيبك ،
وفي هذا كنت أحس بالتفوق عليك . وهذا الاحساس بالتفوق هو الذي
دعوني الى الضحك » .

ففي اعتقاد بانيول : الضحك هو سبعة النصر ، هو تعبير عن
التفوق المؤقت الذي يشمر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق
على الشخص الذي يضحك منه . وهكذا ينقسم بانيول الضحك الى نوعين
رئيسيين :

١ - الضحك الأول هو الضحك بالمعنى الصحيح ، أي الضحك
الصليم القوي الذي يستند الى هذه القاعدة : « انني أضحك لأنني أشعر
بتفوقي » هذا ضحك إيجابي .

٢ - أما الضحك الآخر فهو قاس سرير ، ونكاد يكون كليا ،

للبلبل حال ساجده يقول : « اننى اضحك منك لأنك دونى واقل منى »
اننى اضحك من عجزك ومن ضحكك .

هذا ضحك سلبى ، ضحك الازدياء ، ضحك الانتقام والتشفي ،
وبين هذين النوعين من الضحك نلتقي بالوان عدة من صنوف الضحك
بتفاوت بعضها عن بعض تفاوتاً طفيفاً .

وعندما يضع المؤلف الهزلى نصب عينيه هذا البناء ، وهو الحرم
على أن يوحى الى الجمهور الذى يريد اضحاكه بالاحساس الدائم بأنه
- اى الجمهور - متفوق على شخصيات القصة فى الذكاء والمعرفة
والامكانيات وفى كل شيء .

ومن الجائز أن يشرح بعض شخصيات القصة بالتعوق على بعضهم
الأخر فى القصة عينها . أما على الجمهور فلا ، ولهذا السبب فإن
المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلاً على خيبة
المرح والا أصبحت هذه الشخصية فى مستوى تفوق الجمهور ، ولا
يغمر الجمهور بأدنى اوتياح لذلك .

وهكذا نلاحظ مادة انه فى كل مرة يضحك المثلون على المرح أو
على الشائشة لا يسمع ضجيج الضحك فى السالة . اللهم الا فى حالة
واحدة ، وهى عندما يكون ضحك الممثل دليلاً على حماقته هو . فمثلاً
شخصية ما فى إحدى الروايات تجلس على فيعة فتعطمها ، ثم تأخذ
فى الضحك الشديد اعتقاداً منها ان هذه القصة ، فيعة شخصية أخرى ،
والقاعة بدورها تصيح بالضحك فى الوقت نفسه لأن الجمهور يعلم ان
هذه الشخصية تنطوي فى ظلها وأن هذه القصة تبعثها . وهكذا تصبح
هذه الشخصية مثلاً للضحك المضاعف . فأولاً لأن قمتها قد تعطمت
وثانياً لأنها يضحكها تملن عن احسانها بالتعفوق والنصر وهى فى
الواقع ضحية الحيق والمجر . أما الجمهور فهو الذى يحس حقاً
بالتعوق وهو الذى يضحك منتصراً .

وكذلك حال الرجل الذى تخدعه وتغويه زوجته دون أن يعلم ،
ثم يضحك حتى يسيل اللعاب من عينيه من زميل له فى القصة لأن زوجة
هذا الزميل تخدعه وتغويه دون أن يدرك من ذلك شيئاً ، أما الجمهور
الذى يعلم الحقيقة فتضحك بتضافف لاحسانه بالتعوق على الاثنين .

وعلى هذا الأساس يمكننا ان نرد حالات الضحك كلها - أو على

الأقل منظما - إلى نظرية الاحساس بالتفوق هذه ، فمعظم وسائل
الضحك مهما تنوعت ترتبط من قريب أو من بعيد بهذه النظرية .

فلذلك في أن المؤلف الهزلي حين يعمد إلى تصوير شخصية جاهلة
أو فاشلة يتوقع في تقديره أنها ستثير الضحك لأن الجمهور يشعر
بتفوقه عليها .

وأحيانا يتخذ الاحساس بالتفوق صورة قريبة منه وهي الاحساس
بالنصر ، وهو احساس يتصل اتصالا وثيقا بالرغبة في اشباع غريزة
الانتقام . فمثلا يدبر المؤلف الهزلي شركا ما - كوعاء من الماء يقع فوق
رأس شخص ما - أو حجرة يقع فيها فرد من الأفراد ، ويحرص على أن
الذي يقع في مثل هذا الترك يكون من الشخصيات الهامة كاحد كبار
الأنبياء أو أحد المتعجبين ، وعندئذ ينتشئ للتعجبون ارتياحا للاحساس
بالانتقام لضيقهم أو لتقهرهم . ومن ثم بالنصر على من يبدو أفضل
منهم .

وهذا هو تقريبا الاتجاه الذي ينتجيه فنان « الكاريكاتير » لاثارة
الضحك ، فهو يعمد إلى اختيار رسم يتيح للقاري لذة الانتقام - فنراه
مثلا يديق على رأس ملك لاقه أرمن ، أو كاتب متعجرف فاضل ، ويسير
دائما في الاتجاه الذي يطو القاري ، فيأبى روجه متبرا للضحك لأنه
يشعر القاري بالنصر والتفوق .

والقصص المضحكة التي يرويها الناس لا تخرج هي أيضا من هذه
القائمة : فبعض هذا اللون الهزلي ثلاث فئات من الشخصيات أمام
الستمع أو المتفرج :

الأولى شخصية المتحدث ، والثانية شخصيات القصة التي تروي ،
والثالثة شخصيات المستمعين الذين يضحكون : فمؤلاه يضحكون لأنهم
يشعرون فجأة بتفوقهم وبنصرهم أما على شخصية المتحدث أو على
شخصيات القصة التي يسمعون إليها أو على أشخاصهم أنفسهم .

غير أن هناك لونا آخر من القصص المضحكة ، لا يربطه صلة وثيقة
بنظرية التفوق هذه . ويترجم هذا اللون « روبر لا مورو » الذي يشتر بن
خاص في تأليف القصص المضحكة التي يرويها هو نفسه - ويتحدث
من فته هذا قائلا : « انى اصنع نبرة الانبجال في لقاء القصة مع انى
أقوم بملءادها بتفسير دقيق أحرص فيه على استخدام وسيلة لا اعتقد
أنها جديدة ، إنما قد أصلها الكترون . وهذه الوسيلة تنحصر في استعمال

الانفاز ضخمة هائلة عند الحديث عن أشبه نالها ، والعكس بالعكس :

فمثلا أخذ في الصراخ والمويل ، والطم خدى وأشد شعري صاخلا « بالهول الكثرة ! بالشملة النكبة ! بسبب بيضة «استوت» تمثلا بدلا من أن تكون «س مواء» .. ثم بعد ذلك أطلق العنان لخيالي والصور أبشع النتائج لهذه الطغاة : فمثلا هذا الزوج الفاضل على طريقة سلق البيضة بهجر زوجته وأولاده ونزح بعيدا عنهم ليمس وحيدا في الصحراء ، يأكل عظام الجبال تحت ظل نبات شوكي ! »

اذن ففي رأي دوير لاخودو أن الفكرة الهزلية المثلى هي التي تبدأ بحديث بسيط ، تافه ، ثم ينتهي هذا الحديث بنتائج ضخمة لا تتناسب مطلقا مع هذا الحديث ، ومن ثم لاخودها أحد من المستمعين . وعامو ذا مثل من قصصه الأخيرة يوضح هذه النظرية : « أنا سكن في الطابق الأخير من عمارة كبيرة ، وفي يوم ماأراد أبى أن يعلق لوحة على الحائط ، فكلفت النتيجة أن السارة تقصت طابقا ! » .

وفضلا عن أسلوبه الخاص في تأليف القصص الفكاهية ، فهو يحتل أيضا بطريقة فريدة في سردها على المستمعين ، إذ أن سجاح هذا اللون من القصص يعتمد الى حد بعيد جدا على الالتقاء وليرات الصوت . فهو كما قلنا يلقى قصصه سررة عادية طبيعية ، وهذه السرة بلذات هي التي تسمح له بأن يزرع بالفكرة الهزلية في القصة دون أن يشبه الجمهور الى ذلك حتى يلفته الصلح .. فهو يقص ، بصوت كله نبرة وسلاجة وطيبة ، أشنع الأحداث وأبشع التفاصيل المزعجة ، دون أن يبدي اهتماما لكسر يحدث يساق السنان أو لكوب ماء . فيقول مثلا في غير اكتران على الإطلاق :

« لقد ضاعت مني حباتي في الحنافة ، وسأذهب لاأشتري واحدة بدلا منها . ! »

ويكتمل فنه في المرة الضحك بفضل الإشارات والحركات الرشقة التي يليها دائما .

ثم أنه يستعين بوسيلة أخرى لا تخب سلقا في المرة الضحك وهي أنه يتوجه بالحديث الى الجمهور ويشركه معه في القصة . وهذه الوسيلة لروق جدا في نظر الجمهور وترضى لمروره ، ومن ثم تشمره بالتفوق وتربط هي الأخرى بالنظرية التي سبق عرضها .

وكثيرا مايلجأ المؤلف الهزلي الى هذه الوسيلة التي تتطلب لنا

مشتقاً من جانب الممثل نفسه - وأذكر هنا على سبيل المثال مثلاً فرنسيا اسمه « فرانسوا بيرييه » يلعب بشكل يفوق حقا إلى الإيجاب في الأدوار التي تسمح له بمناخبة الجمهور - ففي رواية « بوموس » يظل بمفرده منذ ثلاث ساعة يتحدث إلى جمهور المستمعين - وحاليا يقوم هذا الممثل نفسه بالقدور الرئيسي في رواية « يا جوج وما جوج » فيلعب شخصية مزدوجة أحدها شخصية الدكتور جيكل ومستر هايد ، قديم حبلا ومغالب ثم يتعبد بالجمهور لمدة ربع ساعة تقريبا ويظلمه على خباياها ونياته ، وهكذا يتبع رغبة المتفرجين في معرفة حقيقة ما يحدث ، ومن ثم يوحى إليهم بالإحساس بالتفوق على بقية المستمعين (القصة) ثم يأتي الضحك مسوقا بهذا الإحساس بالتفوق .

أنا لاندعى الإلمام بجميع الوسائل التي يلجأ إليها المؤلف الهزلي لاثارة الضحك ، ولازعم حصرها في هذا المرض الصاغل ، لذا فنحن نترك حلقا اشتات المواقف التي تثير الضحك مثل اللبس أو الخلط بين الناس ، وطرق التلاعب والتكرار والتحابل عليهم ، والسخرية والتهكم منهم ، والمعاجز التي تأتي على مكس ما يمتنى الإنسان إلى غير ذلك من هذا العنصر الزاخر المتنوع . غير أنه توجد وسيلة تثير الضحك دائما ، وجدبرة بأن تثير إليها نظرا لأهميتها وشيوعها ، وهي وسيلة التكرار ، التكرار الآلي للمبالغة أو التشبه .

ولقد لجأ المؤلفون الهزليون في جميع المصور إلى هذه الوسيلة التي لم تفقد جديتها في أي وقت . وأخلت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتيجة منذ أن استغلها مـ لـ ر في جميع أعماله تقريبا ، ولقد تعرضنا للمحدث عنها في الموضوع السابق .

وأم بعد المسرح الحديث ادخل بعض التجديد على هذه الوسيلة كان يحصل التكرار متقلوبا ليجعل أكثر الناحية المضحكة في الشخص . وهنا أذكر أنني شاهدت منذ سنوات قليلة رواية قلمتها نرقه (Jacques Fabert) لم أنسها متعبها بسيطا يكاد يكون بدائيا ، وجميع المبالغة عادية مطروقة ، إلا أنه أثار الضحك الشديد بين المتفرجين .

وكان المشهد عبارة عن امرأة تبكي وتسلل فلاح ماذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيفترب منها قائلا : « بس ، كفاية ! بس كفاية : » .

والمرأة تستمر في البكاء ، فيملود مواساتها محددا نفيها خطيرا في لفته فيقول لها : « كفاية ، بس كفاية ، س ! »

ولمّا تمسّكنا لهذا يثير الضحك هذا الطراز من التكرار ؟ من المحتمل أن يكون السبب هو أن الشخصية التي تثير الضحك هكذا تبدو مثلاً السخرية بسبب تناهدا وأمرارها وجهلها ، ومن لم يبدو الجمهور متفوقاً عليها فيضحك منها متصراً .

وهكذا تنتهي مرة أخرى بالنظرية السابقة .

وإن وسيلة التكرار هذه أكثر شيوعاً في السينما منها على المسرح . فلكم كرسنها السينما وجعلتها ركناً من أركان الفيلم الضحك . والامثلة على ذلك لا حصر لها : فهنا مؤلف قصة يجعل شخصيته يجلس على كرسي مكدور عدة مرات وتسطع على الأرض في كل مرة ، وذاك يترك إحدى شخصيات قصته تسقط من باب معين في كل مرة يسير ذلك الباب . إلى آخر ذلك .

ولكن السؤال الذي يساورنا حتماً ونحن نصل إلى الحديث عن وسيلة التكرار هذه ، هو : كم مرة يجب أن نكرر الحركة الواحدة أو المشهد الواحد . دون إخلال بالوقت وفوق الإضاف لتأثير الضحك ؟ يقينا هذا سؤال يفتق إلى المؤلف الهزلي ، وبجيبنا قرينيه كثير ، على ذلك يقول :

« يلجأ المؤلف عادة إلى تكرار المشهد الواحد ثلاث مرات . وغالباً يكون موفقاً . ولكن يحدث أحياناً أن المرة الثالثة يجانبها التوفيق . ترى لماذا ؟ أكان ينبغي على المؤلف أن يزد تكرار المشهد إلى خمس مرات ؟ لا يمكن لأحد أن يتكهى بشيء من ذلك . ولا يمكن لأحد أن يتنبأ بأن الضحك سيحتفظ بحظه التصاعدي أو يتوقع هبوط هذا الخط عند نقطة معينة . إنما غالباً ما يتوقف نجاح وسيلة التكرار على معرفة الممثل وقته : فمثلاً مع لودويل وهاردي ، نحن على يقين من أننا سنضحك ، فالضحك مهما بدا لي نضجته ، إلا أن هذه الضخفة البدائية أصبحت قوة جارقة » .

ومعها يمكن من أمس ، فمن المسلم به أنه يجب إطلاقاً عدم التصادى أو المبالاة في استغلال أية وسيلة من وسائل القوة الضحك مهما بلغت درجة نجاحها .

هذا فضلاً على أن كل مؤلف هزلي ، حريص على إثارة إعجاب الجمهور ، يلتزم دائماً قاعدة مطلقة ، لا يحيد عنها أبداً ، وهي أنه لا ينبغي تقديم عنصرين فكاهيين متلاحقين ، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين ، بما يطلق عليه باتيول اسم « الحشوة » . وليس الفرض من

ذلك هو أن يضحك المتفوق مجالا للاستمتاع بالضحك لنفسه ، بل هناك أيضا تمييز علمي ونفسي ، وهو الملة العسة الجهر الذهني الذي يصدر عنه الضحك ليقيم بعلمه ، إذ أن الضحك يحدث على اثر مقارنة أو إيجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه -

وخلاصة ما تقدم ، أن الانسان يضحك عادة حين يحس بالتفوق وبالتصر ، فإذا كنا نحس القصص الهزلية في المرح أو السبنا ، فليس السبب كما نرى أحيانا لأنها تسليتنا ونسيتنا متاعينا ، فهنا تمييز ظاهري ، إنما في الواقع لأنها تفرحنا بالتفوق وبالتصر .

إنها لعقيدة مسلم بها أن القصة الهزلية تريح أعصابنا حقا ، لأنها تعرض لنا شخصيات وست وقعت لنا لتقتنا بصوتنا عليها في كل موقف ، وهذا الاحساس بالتفوق - بالرغم من أنه مؤقت ، وبالرغم من أنه يستند إلى سلسلة من الأحداث المقتمة - اثره طيب جدا على النفس ، وخاصة إذا وفق المؤلف والممثل إلى انحال هذا الاحساس على قلب متفرج أعياء الصل طيلة الاسبوع أو استبه به القلق على مصع أروته ، أو خيم عليه انقووط بسبب عدم وفاة أحبائه وأخوانه ، أو ما شابه ذلك من معاصب ، بل أن القصة الهزلية تعمل عمل الدواء في بعض الامراض النفسية ، وإهتار الأعصاب ولقدان الشهية .

أن الشخص الذي فقد الامل ، أي الذي يات يشعر بأن الحياة تفله على أمره وبأن الناس جميعا متفوقون عليه ، إذا أثرنا بالضحك في نفسه فإننا نرد إليه ، ولو إلى حين ، احساسا بالتفوق على فرد من الأفراد أو على جماعة من الأشخاص ، ويمكن أن يولد فيه هذا الاحساس - بصفة مؤقتة على الأقل - طاقة جديدة من النفس في النفس والشجاعة على مواجهة الحياة .

٣ - المؤلف الهزلي

الضحك في عرف الفلاسفة هو النتيجة للمادة المحسوسة لتسليخة معينة
معتوية، وهذه العملية إيجاد علاقة بين أمرين، ولما كانت القدرة
على إيجاد العلاقة بين أمرين هي التعريف الأصيل لكلمة العقل فمن الطبيعي
أن يكون الضحك من خصائص الإنسان وحده .

غير أن هذه القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين تختلف في مداها
وأي مستواها بين مختلف الناس على حسب حظهم من الذكاء وسرعة
البديهة ، وقسطهم من الثقافة وسرعة الإدراك، لذا لا يتسنى للناس جميعا
أن يتأدوا في هذه القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين ، تلك القدرة التي
يفعلها يحدث الضحك ، ولا يمكن أن تكوّن هذه القدرة لدى الناس جميعا
بالمسرعة نفسها وبالنتيجة عينه .

لذلك يحرس المؤلف الهزلي على أن يأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة .
وهي أن الضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة ، ولما كان جمهور المتفرجين
في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الاجتماعية وإلى ألوان
المستويات الفكرية ، فضلا على تباين الأعمار والأمرجة ، فعين على المؤلف
الهزلي أن يحصل على الوصول إلى جميع الأوساط والتأثير على جميع
الطبقات . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور .

والجمهور في جميع الأزمان - أيا كان مستواه ومواءة أكله مطعما
معدل الارصاد ، أم قاسيا يتعذر ارضاءه - يتوق دائما إلى مشاهدة أو
سماع ما يثير الضحك ، والضحك بالقوى هاتية ومن الأعماق .

هذا حديث عام ، فلنتناول الآن أن نحدد أطارا للمؤلفات التي يجب
تأليفها لدى المؤلف الهزلي :

من يجب أن تكون لديه « الموهبة الهزلية » لكي يوفق إلى الترة

الضحك ؟ بعينا بالنظر عن هذا السؤال علم من اعلام التاليف الهزلي
في فرنسا اسمه « هاروسبيل باتيول » : ففي رايه انه لا توجد
موجة هزلية ، انما توجد « القدرة على الملاحظة » ثم يضي باتيول في
تحليل بعض شخصيات رواياته فيقول : انه يعرف قرائتهم في المجتمع .
وما كان عليه الا ان يرقب حركاتهم وسكناتهم . ثم يسجل اقوالهم
وتعليقاتهم ، وكذلك اقوال وتعليقات المحيطين بهم ليصل الى تصوير
شخصيات مزلية تنبع الضحك في قوس الجمهور القوي يطيب له دائما ان
يجد في شخصيات القصة انكاسا حيا لما يراه كل يوم .

ولكم نوضح اكثر الدور الذي تقوم به « القدرة على الملاحظة » في
التاليف الهزلي ، نتأمل أولا العمل الذي يقوم به رسام « الكاريكاتير » .
حسبا يقدم لنا الفنان « الكاريكاتير » شخصية معروفة لنا ، لا يرسم خطوطه
مطلقا على مسود مسودة فوتوغرافية . فليس في عرف هذا الفنان
تصوير ابد من الحقيقة وابعده عن إعطاء الشبه الحقيقي للشخص من صورته
الشمسية . ولكن يتخذ الرسم الكاريكاتيري الضحك ، يجب طمنا ان يكون
مسابها للشخص المرسوم ، ولكن يتسنى للفنان إبراز الملامح الخاصة بمن
يرسمه وخطوط قاعته وطريقه وقفته ، يتحتم عليه ان يكون قد رآه
شخصيا . وراه وهو يتحرك ويصل ، اذ ان السكون حالة لا تنفع الضحكة ،
وهكذا يرقب هذا الفنان الشخص الذي يريد ان يرسمه ، ثم يسجل على
ناحية او ناحيتين فقط ، وخاصة الناحية التي اذا ما شخصت وبلغ فيها
تكفي خلق الشبه وإثارة الضحك . لذا يركز الرسم الكاريكاتيري على
عبدان ، هما : التبسيط والتضخيم .

وفي الواقع حسا مبدأ واحد : هما التبسيط مسوي سبيل لا يزال
التضخيم في ناحية معينة ، وفي النهاية تلزم هذا الرسم الكاريكاتيري
فكرة . اذ يجب ان يذهب الفنان الى ما هو ابعد من مجرد إثارة الضحك
بالملاحح وان تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها عن طريق هذا الرسم .

وهذا هو تقريبا الدور الذي يقوم به المؤلف الهزلي ، فهو يحرم على
ان يلتفت بفضيل « التبسيط » بعض النواحي للضحكة ثم « يصححها »
ويغالي فيها ليميزها اكثر ، وأخيرا ينفذها بفكرار شائقة ومرحة .

وهكذا لا تكفي قوة الملاحظة بمفردها ، بل يجب ان تصحبها روح
الابتكار اذ ينبغي ان تتوافر لدى المؤلف الهزلي القدرة على الابداع والابتكار .
وليس المقصود بهذه القدرة هو خلق ما هو جديد حتما ، انما على الانحس

الخاصة الميوية في مختلف الأفكار - مهما تكن مطروقة - وتقدمها بضمير
يقظة ، تنبض بالحركة والحياة •

فلا يوجد شيء مضحك في ذاته : إنما يمكن أن يصبح كل شيء
مضحكاً بفضل المعنى الذي يكسبه إياه المؤلف ، إذن فنصدر الضحك
ليس في الحدث ذاته ، إنما في الشخصية ومدى تفاعلها مع الأحداث ،
لذا يحرض المؤلف الهزلي على أن يجعل هذه الشخصية تتحرك وتتكلم
ليكشف عن الناحية المضحكة في الأحداث ويبين ما يثير الضحك في هذه
الشخصية •

ولقد اعتمد بعض كتّاب القصة الهزلية على قدرتهم على الملاحظة عند
التأليف ، ولم يكتفوا بحيك القصة وإنائها في المقدمة والخاتمة • وبرز
مثل نعرفه لهؤلاء الفئة من المؤلفين هو « روبر لا مورو » الذي عرف في
فرنسا أولاً ككاتب ثم اشتهر كممثل يروي القصص المضحكة ثم كقوَّاف
مسرحي وميمالي •

وإن قصة حياته تعتبر هي نفسها قصة هزلية تحققت بفضل قدرته
على الملاحظة :

لقد بدأ حياته موظفاً في شمال إفريقيا ، ولكن يسرى عن نفسه الملل
الحز أخذ يؤلف أغاني حزية ، وعندما عكف على تفهم الحياة وعراقبة الناس
من حوله تطورت أغانيه من الأثين إلى الضحك ، وكان هذا هو المسر
الأول لنجاحه ، وعندما عاد إلى باريس كان يؤلف الأغاني المضحكة وبسطها
لفنّين صنفين يتبارون بحسن الأداء وبالصوت الجميل • وفي أحد الأيام
على اثر مرض أحد الفنّين ، طلب إليه مدير المسرح أن يقوم هو نفسه بخفاء
أغنيته المسماة « المترو » • فحينما وقف على خشبة المسرح اضطر إلى التحدث
إلى الجمهور الذي حاد ليستمتع بفن وصوت جيبلين ، ليحتل له وليسامره
ويمنه بلباقة لسباع صوت غير مرغوب فيه ، ففضحت القاعة بالضحك على
اثر حديثه ، إذ كان موقفاً فيه إلى حد أن ناداه مدير المسرح وقال له :

« صحيح أن أغنيته جميلة • ولكن ما رأيك لو حذفت عنها بعض
المقاطع في النهاية لكي تطيل من الحديث في البداية أمام الجمهور ؟ »
وبالتدريج انتهى إلى حذف جميع مقاطع الأغنية واكتفى بسامرة الجمهور
إلى أن أصبح قناعاً في القاء القصص المضحكة على الجمهور ا

ومن ثم لم تكن أمامه سوى خطوة واحدة يخطوها ليصبح مؤلفاً
لقصص هزلية ، فبدلاً من أن يروي قصة يكون هو الشخصية الوحيدة

لهما التي تتكلم ، ينفصل الى ادخال حوار بينه وبين شخصيات أخرى ،
لم يضع حوارا للشخصيات كما يراها هو ، لم في النهاية يكتب قصة
للشخصيات حرة طليقة بعيدا عنه .

ولقد قدم « روبر لاوور » في خريف سنة ١٩٥٩ مسرحية هزلية
في باريس عنوانها « بلبل يفتنى » وحيز سألته الملقاد عن طريقته في كتابة
القصة الهزلية ، أجاب بأنه لا يتبع أية طريقة معينة ، بل يسلم بفكرة
تختبر في ذهنه ، أو يحدث غاي من أحداث الخيلة - كحدث
تسليط السيلولة لعدم وجود بنزين بها كما فعل في هذه الرواية الأخيرة -
لم ينسج حول هذه الواقعة الأحداث الطريفة متقدما على قوة ملاحظته
للمجتمع وما يجري فيه من تناقضات .

غير أننا نطعم - لذا اعتقدنا أن قوة الملاحظة والقدرة على الابتكار
تكتفيان لساح المؤلف الهزلي ، إذ يجب أن يتوافر لديه ما يمكن تسميته
« بالحاسة الهزلية » فهي أشبه بفريزة تسيطر على أسلوب الكاتب
التقصير في التفكير وطريقته في النظر الى الأمور ، فتحصله يرى كل شيء
خلال خلة الروح الفريزية التي لديه ، ويلاحظ تلقائيا الناحية المضحكة
في حدث من الأحداث ويصور ، بفضل استعداده الطبيعي ، الجانب الهزلي
في شخص من الأشخاص .

ولا تتجلى هذه الحاسة الهزلية في استخدام الوسائل التي تتميز
بالضحك ، إنما تتجلى على الأصح في من الاختيار والمخلف ، فمن بين جميع
الأفكار التي تعرض للمؤلف الهزلي - وجميع الأحداث التي تسجلها قوته
على الملاحظة يجب أن يتوافر له اللوق الصليم المرحف في انتقاء الطريف
المتح ، وحذف السقيم والمبتذل . كما يجب أن تتوافر له قوة الأعصاب
لحذف بعض الأفكار السائلة والضعيفة بها كلية ، وعرض بعضها الآخر
عرضا مريضا ، تلك هي الحاسة الهزلية التي يختص بها المؤلف الهزلي
الموفق .

لنحس طلب الى « كارلو ريم » أحد مؤلفي الأفلام الهزلية في فرنسا ،
أن يقدم نصيحة لمؤلف ناشئ قال : « لنحذر الكليات التي تكشف عن
وجود المؤلف ، فهذه الكليات تبرز الشائبة ويتحتم بعد ذلك ردها » .

لذا نرى « روبر لاوور » يشكو من عجزه في هذه الناحية عن
الانطلاق من شخصه كمؤلف حينما يكتب حوارا ، فيقول : « انني اكتب
غالبا على ضوء طريقتي الشخصية في الالتقاء ، والصورة الكبرى التي أعاني

مضا - ولست أدري هل كنت قد وفقت في التغلب عليها بعض الشيء -
هي أن أكتب أدوار الشخصيات الأخرى دون أن ينبس عن ذهني أنهم هم
الذين سيملكون هذه الأدوار ولست أمان ، وأنتى من ثم لن أستطيع أن
أصنعهم على الألفاظ بنبوت صوتى وتميمى وحركاتى الخاصة بى .

والآن لتسأل : هل المؤلف الهزلى عندما يكتب يفهم تدبير
مواقف معينة واستخدام ألفاظ معينة لينتج الضحك حين يشاء ؟ وهل
يسئل جهدا خاصا يروجى من ورائه إثارة الضحك ، أو هو يكتب بشكل
عادى وفقا لطريقته الطبيعية ، ثم يأتى الضحك من تلقاء نفسه ؟

إننا فى الواقع نسئل للاعتقاد بأن المؤلف الهزلى يوفق فى عمله
بقدر ما يفلح من جديد ، ولكن أئمة التأليف الهزلى يقررون عكس ذلك .
لسلا يقول باتبول : « إن كل ما كتبت بدون عناء وبدون مجهود خاص
يفتح الضحك ، مثل روايتى « تروياذ » و « هاريوس » على حين أن رواية
« يهودا » قد أخفقت بالرغم من المجهود الحدى الذى بذلته فى كتابتها
وبالرغم من إصرارى عندئذ على تأليف رواية قوية مبتعة » .

ونعتقد أن تحليل ذلك ليس هو أن المجهود والاحتمام فتركز على
الفصل والاحقاق . إنما يحدث غالبا أن القصة التى ينصها المؤلف
بمجهود حدى تفسر القارىء أو المستمع بهذا المجهود ومن ثم
يبدو فيها التكلف والاصطناع . وهذا تصور فى نيل للمجهود ، فالمجهود
المتكامل هو أن تصل على نحو آتار ما بذلت من جهد ، تترقى بالانتاج إلى
درجة البساطة الطبيعية التى هى قمة للعمل الفنى ، وكما قال ميشيرون :
« إنه لمن العن أن يبدو العمل خاليا من الفن ! »

ويظن بعض الناس أن المؤلف الهزلى إن كان يمزج وهو يؤلف ،
فإن قصته تضحك حتما لمرح فى الجمهور ، ولكن هذا الزعم بعيد كل البعد
عن الحقيقة ، فالمؤلفون الهزليون بلا استثناء يجمعون على أن أحدا منهم
لا يمكن أن يتكهن بأنه حتما سيقوم الضحك من هذا الموقف أو ذاك ، وأن
أحدا منهم لا يستطيع أن يجرم بمسير قصته دعى ما تزال مستوطلة على
الورق . وفى اعتقادهم أن المؤلف الذى يوفق إلى إثارة الضحك فى موقفين
من بين ثلاثة مواقف كان يأمل لها المنجاح الهزلى - يعبرونه بحق مؤلفا
ناجحا .

ثم إن كاتب القصة الهزلية فى السينما لا يمكن أن يحكم بمقدار
لجاح قصته ما دامت لم تعرض أمام الجمهور ، لهذا السبب الذى يرضى

فيها الفيلم أمام الجمهور فقط. يبدأ الفيلم في الوجود ويجعل لدى الدجاج
في معنى اعتماد عوجة الضحك بين أوجاء الفيلم .

ففي الواقع يحقق الضحك بالصلون والتضامن بين الجمهور والمؤلف .
فالجمهور في مجوعه يعرف عن الضحك أكثر مما يعرف المؤلفون ، إذن
لا بد من جمهور لكي يحدث الضحك . ومن المسلم به أنه من الأسر أن
تضحك جماعة من الناس من أن تضحك شخصاً بمفرده ، فالناس يضحكون
لما يرون وما يسمعون ، ولكنهم في الوقت نفسه يضحكون لا شعورياً
عندما يرون الآخرين من حولهم يضحكون . ولعل تطيل ذلك هو «المدى»
التي تنتهي في صورة عاصفة عصبية هي الضحك .

غير أنه يوجد تحليل آخر إنساني : ذلك أنه لما كان الضحك تعبيراً
عن التصور بالتفوق فلا يوجد من يرضى أن يكون أقل تفوقاً من جاره .
لذلك نشاهد البسطاء من الناس يضحكون في السينما أو المسرح بقسوة
وبسلطانية وكان بينهم مسابقة في الضحك . على تقيص المخرجين
المكتفين الذين يلقون في تصرفاتهم ، نوبلاً ، يابون الضحك بصوت مرتفع
إذا ليس من اللياقة أن يتلوى الإنسان بتفوقه على الآخرين ويعمل على دحوس
الأشهاد الضعيفين أو نصرة عليهم .

وأخيراً نود أن نعرض لملاحظة المؤلف الهزلي بالمثل : هل كاتب
القصّة الهزلية ، حين يبتكر الأفكار وينتقي الأحداث ، يكون متبائراً
بشخصية الممثل الذي يفكر في أن يستند إليه هذا الدور أو ذاك ؟

يكاد يجتمع المؤلفون على أنه لا ينبغي التفكير في ممثل معين . بل
لقد برزت ظاهرة في الفن الهزلي حالياً - سواء في السينما أو في المسرح -
وهي أنه لا يكاد يوجد ممثل يستحيل أو يعتذر أن يحل محله ممثل آخر .
لذا فهم يؤثرون كتابة ما يسووه ، بالقصة الشاملة ، وهي القصة التي
تتعاون فيها الأحداث والمشاهد والمواقف من ناحية ، والشخصيات من
ناحية أخرى ، على خلق الجو للضحك .

ولكن ليس معنى هذا إطلاقاً أن يجعله قيمة الممثل الهزلي أو
يتخلص من أهميته ، بل على العكس من ذلك . فالمؤلفون أنفسهم يجمعون على
خطورة مكانته لضمان نجاح الرواية ، فهو الذي يصفى على القصّة هذا
السحر الخاص ، ويخلق هذا الجو الذي لا تحدد معالمه الألفاظ ، ويشجع
هذه الحاسة الحفظة ، وهذا يعني ما تتضمنه الموهبة الهزلية التي لا شيء
عليها للممثل اللامع ، فالفضل يرجع إلى الممثل المحبوب في إبراز ما في

الاحداث أو الشخصية من عنصر مضحك ، ومن المحتمل جدا أن تمر هذه العناصر بالضحكة في أثناء القراءة فلا يصحك منها أحد ، أو قد تكبر بعض الضحك السطحي لو قام بإداء الدور نفسه ممثل من الدرجة الثانية
 ولقد قال ذلك د. روبرت لامورو : « أن طريقة الأداء على المسرح تعوق الألفاظ التي تؤدي » . فلاغزو لأن ميمصامص مؤلفي القصص السينمائية يشكون قلة أو ندوة الممثل الهزلي التسلخ الذي يترفع عن الإبتساح الرخيص . ولقد قال ريبه كليم : « أن لديه أكثر من سيناريو ينتظر الشخص أو الشخصية الضالعة له » .

وهناك ظاهرة جديدة بالملاحظة وهي أن بعض الممثلين الهزليين يناقون بسجاح على المسرح . وليس حالهم كذلك على الشاشة ، هذا لأن إثارة الضحك على المسرح تتوقف غالبا على الألفاظ على حين أنها على الشاشة تمتد غالبا على المشاهد . وليس من المؤكد أن يوفق الممثل المسرحي إلى إثارة الضحك بمشاهد وسرعة لا تدعها الألفاظ . ونذكر بهذه المناسبة أن كبار ممثل المسرح، حين يؤدون أدوارا في الأفلام الهزلية، يرون أنفسهم مضطرين إلى العناية بتهديب أدائهم عند تصوير لحظة مكبرة . ولعلنا نحصل هذه اللقطات أمكن السيماء أن تحصل لن الأداء الهزلي وتسو به .

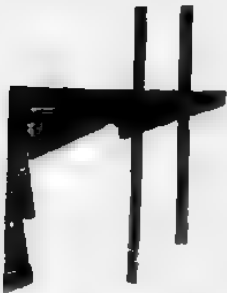
مقيت كلمة عاجلة عن الدور الخطير . بل الترمالة النبيلة التي يشترك في أدائها للضحك المؤلف والممثل الهزلي . وليس أصل من إشاعة المرح في نفوس الذين سيموتون عاجلا أو آجلا . وإثارة الضحك في قلوب من نكسوا أو سيكسبون مكافئة من الكوارث ! ذلك الرجل الذي يعمل على أن يسمى الناس - ولو إلى حين - صبورالأميل والنسب والقلق بل والموت ... ذلك الرجل الذي يصحك أشخاصا لديهم عثرات الأسباب التي تفهمهم إلى اليكاد !

إن رجلا كهذا يتمتع الناس قوة لمواجهة المشاكل ويحمد عزيمتهم على الكفاح ، بل يعرف الممثل الهزلي بفضل آخر ، وهو أنه عندما يؤدي دورا هزليا أنما يصحى بكبريائه ليحصد من الناس ألامهم .

ولعل هذا كله هو الذي حمل د. مارسميل نامبوله على القول - في شيء من الحفلات - أن الفنان الأصيل الذي يثير الضحك في قلوب الناس ويسري عنهم حدير يأن نرسمائل مراتب الأبطال العظماء ، فنقول - البطل العظيم موثير . والأبطال العظيم شارل شابلن !



الباب الثاني
القصة والمسرحية



١١ - مقومات المسرحية بالقياس إلى القصة :

كان أدباء العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر بفرنسا يؤمنون بضرورة التمييز بين النوع الأدبي ، وكانوا على حق في إيمانهم هذا .

فكما أن كل آلة موسيقية تمت نغما معيناً يختص بها ، فكذلك كل فن من فنون الأدب له خصائصه في التعبير وقدراته على تضمين موضوعات خاصة به والإيحاء بشاعر معينة ، فكل ما يلازم مع القصة ويتشظى مع الفن القصصي لا يوجد له مكاناً في المسرحية ولا يتمشى مع الفن المسرحي ، ولا يصاح هذه الفكرة تتأمل قليلاً في طبيعة المسرح وفي لون القصة التي يبعثها فيها المسرح

كان أرمسطو يرى اختلافاً واضحاً بين الأدب القصصي أو الروائي ، وبين الأدب المسرحي ، وبالرغم من أن محاكاة الطبيعة وتقليدها هي الأساس والحيلة المشتركة بين الأدبيين ، فإن الأدب القصصي يعاكس الطبيعة عن طريق السرد والرواية ، أما الأدب المسرحي فيحاكيها بمرص شخصيات حية تروح وتتمرد أمام المتفرج .

ولكن التمييز بين الأدبين ليس بهذه السهولة الظاهرة ، فالمشكلة أكثر تعقيداً فقد برهن لنا الأدب القصصي شخصيات حية وتتحرك وتعمل ، فتتوافر بذلك أحرار مسرحية في القصة أو الملحمة ، وخاصة عندما يقدم المؤلف حواراً بين الشخصيات أو يصور مشهداً من المشاهد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى قد تنقسم للمسرحية حديثاً مطولا يصف منظرًا أو موقعاً من المواقع ، أو يروي حدثاً من الأحداث ، فكانها بذلك تدخل في إطار الأدب القصصي . . . إذن ليس سهلاً أن نفصل بين الأدبين

التقصي والمرحى على أساس أن الأول يعبر سردا قصصيا والآخر يقوم على الحركة والأحداث .

بلى لكل من الأسلوب أن نحصر الفرق بين الأدبي في سرودة وجود وسيط بين المؤلف والمجهود في الأدب المسرحي ، واعتنى به الممثل ، متى الكاتب القصصى لا وسيط بين المؤلف والقارى ، اللهم الا القصة نفسها . حتى في حالة وصف مشهد من المشهد أو سرد حوار ما في القصة فلا يوجد من يقوم بتشكيل هذا المشهد أو ذلك الحوار ، إنما يلجأ المؤلف الى انتقاء اللفظ ترميم خطوط الشخصية وتوضي بحركاتها ونبرات صوتها ، ثم يصر القارى هذا كله على حسب ذوقه الشخصى ويستعين بتخيليه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الموقف لنفسه ، وتظل هذه الشخصية التى يرسمها المؤلف القصصى مجرد صورة في خياله القارى . تتفاوت في الوضوح والحياة على قدر فن المؤلف وخصب الخيال لدى القارى .

أما في العمل المسرحى فيتعين أن يقوم بين المؤلف والمتفرج طرف ثالث هو الممثل . فالمؤلف القصصى عندما يصعد فوقاً أو يبرى حداثاً من الأحداث إنما يصل ذلك عادة على لسانه هو كما لو أنه شاهد هذا الموقف أو ذلك الحدث ، على حين أنه في العمل المسرحى حينما تقاسم الشخصية على خشبة المسرح وصف المشهد أو سرد الحديث إنما تملأ ذلك بصوت النسان يتقبل بها يعود في المسرحية وينقل هذا الانفعال الى أعصاب المتفرج ، فيتجد اللفظ بنبرات الصوت وتنتج شخصية الممثل في أساليب المسرحية وينطبع هذا كله صورة واضحة في نفس المتفرج .

قبلاً في مسرحية « بريتانيكس » *Britannicus* شقيق نيرون - للضام المسرحى « راسين » *Racine* يقف برون ليصف أول لقاء له مع « جوى » *Joie* ووسطل الصورة التى انطبعت في ذهنه عنها ، ليقول في المشهد الثانى من الفصل الثانى :

« شاهدتها في تلك الليلة قادمة الى هذا المكان مكتئبة ، ترفع الى السماء عينين قد يلهها الدمع ، تنالقان على فصوص المشاعل ونصال السيوف ، وجفتها جميلة فتاة ، ذات حسن غمر مجلوب ، فلم تأخذ من زمتها الا ما ييسر للفاضة الهلابة . عندما تنتزع قسراً من فرائض النوم .

هالكا عسى ان اتول ؟ لكل هذا النظر الذى لا تكلف

فيه ، والخلل ، والشاعل ، والصراخ والصمت ، ومنظر
فتحيها العنة الشح ، قد أبرز كله على عينها من فنة
احياء والحجل ، ومهما يكن من امر ، فقله سلبني على هذا
الجمال الرائع ، ولا أدري أن أتحدث اليها ، ضلت الألفاظ
طريقها الى لساني ، وتترنني دحشة بالغة ، فقللت في مكانى
صفا - لم أدت لها بالذهب الى جندىها ، وتوجهت أنا الى
جناحي .

ولم وحشة الوحدة ، حاولت عبثا أن ادفع صورتها عن
خيال . ولكنها كانت تتجسم أمام عيني ، فقلنت اننى اتحدث
اليها ، احببت فيها كل شئ ، حتى الكدوع التى كنت افرق
بها عينيها ، وأحيانا كنت اطلب اليها الفؤ ، ولكن بعد فوات
الأول ، فلبجات الى الاستطاف والتهند ، بل الى الوعيد
والتهديد ، وهكذا شغلني هذا الحب الجديد ، فلم ينفض لى
جلن وباتت عيناى ترقبان غلوع الشمس .

ان يرون هو الذى رأى هذا المتظر ، وهو مائل امام المتفرج يلحسه
وجهه يصعب بالقياس الى نفسه هذا المشهد الذى رآه ، تتخذ الصورة
معنى شاعريا وعسريا فى آن واحد ، ولا يلزم الحديث أن يصبح حدثا
واللفظ حركة تنسج بالحياة .

ولكى قد يقول محترس : ان المسرحية ليست ممتدة للتشيل لمحبب .
بل هى نص قابل للقراءة شأنها شأن القصة ، وان دور النقاد الفني
للمسرحية يتصحب أولا على دراسة نص المسرحية بين جدراى مكتبة قبل أن
يراهما لثقل على خشبة المسرح ، وقبل أن يعلق عليها كسرحية تمثلى .
أى أن المسرحية تعنيه كنص فى الأدب المسرحى أكثر مما تعنيه حواره
فى أفواه الممثلين .

هذا صحيح ، ولكن النقاد الذى يشار باللس المرعب ، وقد عرّف
المسرح والى جزء يمكنه حين يقرأ نص المسرحية - أن يتوقف حماله
الأسلوب فضلا عن قدرته المالية فى أن يتغلب التمثيل والآداء فيتمتع
مع شخصيات المسرحية وكأنهم يتحدثون اليه ويشعرون أمامه ، وهنا
يمكننا أن نشبه نص المسرحية بمخطوط القطوعة الموسيقية ، بمعنى أن
الموسيقى المتنازع حين يقرأ «نوتة» للموسيقى يمكنه أن يشعر بلغة ذهنية
أو روحية بل ويتخيل معنى القصة الصوتية التى تحتها هبلة الرموز
الموسيقية حين تعرف أمام الجمهور . إذن قد تكفى قراءة المسرحية للكشف

عن جوانب جمالها من حيث الأسلوب والفكرة ، ولكن هدف المسرحية لا يقف عند هذا الحد الذى تقف عنده القصة ، فخل حين أن النص المكتوب هو غاية القصة ، وأنها لا تقتصد سوى عيني القارئ وذكاائه ، يرى أن المسرحية تذهب الى أبعد من ذلك ، فلا تكتفى بقدر من لثمة تتبرء بعد القراءة ، وإنما تود أن تكشف عن قيم أخرى فنية لا تحتل إلا نعل خضرة المسرح ، ولا تتألق إلا في أداء الممثلين . فكما أن جوهر « السيمفونية » الكامن في الأعماق لا يبرز بكل ووعته إلا إذا صدر عن آلات العزفة الموسيقية وأصغى عليه قائدها من غنى حساسيته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقي ، كذلك نرى أن جوهر المسرحية في حاحه الى صوت الممثل ليحتل في منزله كيانه وقوته .

ومن هنا يتضح أن ما سيمز الألب المسرحي عن غيره من ألوان الأدب هو ضرورة وجود الوسيط ويقول في هذا الممثل الشهير : لوى سوربه .
 « إن فن الإخراج ، وحي الكاتب وأسلوبه ، وأداء الممثلين ، واتصال الجمهور - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط ، أى تدخل الممثل -
 فالممثل - كما يقولون - هو الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط بين المخرج والمؤلف » .

ولعل هذا التفسير من شأنه أن يطبع العمل المسرحي بظهور المسرح أو الإدراج ، فلم تعد المسرحية من عمل مؤلفها وحسب ، بل أصبحت إلى حد بعيد ، من عمل مئتها وعرضها كذلك .

والى حد بعيد أيضا يمكن القول بأن القصة الواحدة تصبح عند قصص بعدد قرائها - فكل قارئ يضي على القصة سلسلة من الصور المختلفة على حسب شخصيته واستعداداته ، ويرى في أحداثها صلات وإشارات ، وفي معانيها قيما ودروسا تتفاوت على حسب مستوى ثقافته وذكاائه .

ومع ذلك فإن كان المؤلف القصصى موهبا لأن يرى شخصية قصته متشعبة بين شخصيات فانيها ، فإن المؤلف المسرحي يتعمد أكثر منه لهذه الظاهرة . فقارئ القصة شخص أعزل أمام مؤلفها يستسلم لتوجيه المؤلف في معظم الأحيان ، أما المخرج فغالبا ما يرى مؤلف المسرحية ليستسلم لانتمالات الممثل نفسه ويتأثر به في هذا المخرج أو ذاك .

هذا إلى أن النص المسرحي يتشكل من حيث لبيسه وتأثيره على الجمهور على حسب من المخرج وأداء الممثلين له ، وغالبا ما يحدث أن النص

الواحد يعتمد اسراره وتمثيله بصور مختلفة تتفاوت وتباين معه قيمة النص وجماله في نفس الجمهور .

ومن هذا نخلص الى أن النص المسرحي ليس في الواقع سوى « حبة » يستند اليها المخرج والممثل في خلق عمل مسرحي فني . ولكن اذا سلطنا بهذه الفكرة ماننا سطعم بمقاييس المسرح المكتوب الذين يقدمون النص ويعملونه مكان الصلابة قبل التمثيل . وهم ليسوا بأقلية ، ويقتضي الاضاف ان نسلم بحبة نظريتهم .

فتسلا يرى « هنري بيك » : « ان المسرحية الحقيقية هي للمسرحية الجديدة بأن توضع في مكتبة » .

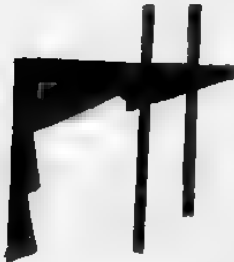
ويقول « كورتاين » Courtain : ان أهم ما يجب ان يحرص عليه المؤلف المسرحي هو ان تكون مسرحيته المكتوبة صالحة للقراءة بعد ان يراها الجمهور على خشبة المسرح .

ويذهب الناقد المسرحي « بيير بريسوي » الى القول بأن « المسرحية عمل مكتوب قبل ان تكون عملا منطوقا » فالمسرحيات الكبرى تبرز في مقعدها ما تضمنه المكتبات ، وليس التمثيل بالقياس اليها الا حدثا ملحوظا او كاليا .

ولا يمكن الادعاء بأن حماية النص المكتوب على حق . فبقية يجب ان نسلم بأن المسرحية الاصلية القوية لا ينبغي ان تكون صالحة للتمثيل او السماع مصب . بل يجب ان تكون قابلة للقراءة والتأمل . فان لم تكن كذلك ، وان لم يتميز النص ببقاء اللغة وجمال الأسلوب - فليحسد على مر الزمن . بل مرغان ما يحبو ويندثر ، وكثيرا حاسما عن مسرحيات فاسقة على حشنة المسرح لم تلبث ان احتقت من عالم الأدب لأنها لم تكن موصوفا ذات أسلوب رصين جميل . ومن ثم أصبحت الاحيال اللاحقة عن تمثيلها . وعلى عكس ذلك يرى أن المسرحية التي تحل محل الاحيال والتي تعود الى حشنة المسرح في كل العصور هي المسرحية التي تشبع متعة القارئ في حلوه بفضل حساسيته وأسلوبها . وهذا ما نلمسه في مسرحيات « كورس ورامين وشكسبير وتشيكوف » وأمثالهم لانهم في مصاف كبار الأدباء .

غير أن هذه النظرية بالرغم من سلامتها ، يجب ألا تنسجنا أن
النص المسرحي عند التمثيل أصلا وأثنا تحكم عليه بالسقم أو حرمانه
من أصوات المسرح ، لتمثيل النص المسرحي ليس حاشية كتابية تصانف
إليه عرضا ، إنما التمثيل متصل بجوهر المسرحية بل عليه يقوم كيانها .

لذا يتعين الجمع بين النظريتين لنخلص إلى أن النص المسرحي المأ
هو نص أدبي قد أعد لأجل التمثيل ، فطبيعته مزدوجة . إذ لا حيلة له
بغير أسلوب جميل يضيح المتعة عند القراءة ، كما أن قيمة هذا النص
الفنية وجوهره الأصيل لا يبرزان في ملء القوة والكمال إلا بفصل الإخراج
والتمثيل .



٢ - فن المسرح عند « موريك »

من الصعب بل ومن الخطير أن نتحدث الناقد عن الأحياء من الأدباء والمؤلفين :

أولا : لأنهم أحياء وقد قدوتهم تكذيب ما يقال عنهم ، أو إدخال التعديل على آرائهم وأسلوبهم مما يجعل أي حكم عليهم مهما كان سليما - مهبطا بالخطأ والغرور .

ومن ناحية أخرى قد يقرأون ما يكتب عنهم ويجهضات أن تكون لهم صبر الموتى أو صمتهم ، وكما قال الكاتب الفرنسي « ستاندال » (Stendhal) : « من الصعب على فرنسيين يقطنون باريس أن يقولوا كلمة الحق في فرنسيين يقطنون باريس ! »

ولو صحت هذه الاعتبارات لتحق على الناقد أن يحيا في بلد محايد مثل سويسرا .

غير أننا نرى النقاد لا يتحرجون في كل عصر ومكان من التعليق على إنتاج الأدباء الأحياء ، وأصناف الحكم التي يرويه حقا ابن كاسو حريصين على كرامة النقد وعلى قول الحق دائما .

ولقد تعرض الكاتب الفرنسي فرانسوا موريك François Mauriac لحالات من النقد اللاذع في أثناء حياته بالرغم من أنه الفريد في التأليف القصصى والمسرحى .

لقد ظل موريك إلى ما بعد من السبعين محتفظا بمن يقطن متقد ، وقلم لاذع مما أخصى عليه شأبا سليما متجددا .

لم يزاول موريك التأليف للمسرح الا في سن متأخرة ، وبعدنا

هو نفسه عن الظروف التي اقتادته إلى المسرح فيقول : انه كان في مدينة سالزبورج ينصت إلى مقطوعة « دون جوان » « Don Juan » من تأليف « موزار » « Mozart » حين شعر لأول مرة « برغبة ملحة في أن يرى شخصيات من ابتكاره وإبداعه نجيا وتغلب فوق خيبة المسرح » .

كان عنده قد تجاوز الحلقة الخامسة من عمره . وكان صديقه « ادوار بورديه » « Edouard Bordé » قد أصبح في ذلك الوقت مديرا لمسرح « الكوميدي فرانسيز » « La Comédie Française » . فآخذ هذا الصديق يشريه بأن يقدم على هذه المحاولة بالرغم من تقعه في السن . وأشار عليه أن يكمل مسرح « موليير » « Molière » نظرية انسانية جديدة ، بل وحده له طائفي عمله اد نصحه بكتابة مسرحية حديثة على غرار موعود « الشيخ متلوف » « Tawil » على أن يكسب هذا الموضوع طابعا حديثا ويزيد عمقا في تحليل نفسية المتدين المباح . فأجابه موريك بأن لديه فعلا مثل هذا المشروع إذ كان يحتفظ في أحد أدراج مكتبته متحفظ يرسم شخصيات قصة تدور حول موضوع التفاني الديني ، ولكنه لم يكتب بعد أحداث القصة فصاح فيه بورديه : « الشخصيات اذن فكل شيء على ما يرام ، فهذا هو الشيء الوحيد المهم في الموضوع - ان قصتك قد تمت فعلا » .

— كلا . فالقصة المسرحية لم تتم كتابتها بهذه البساطة إذ كان على موريك ، بعد أن لمح في كتابة القصة ، أن يبذل جهدا ضخما في اعداد موضوعه وانجاز طقا لنصائح « بورديه » ، ذلك الحيز المتأخر في الأعمال المسرحية .

وان كل المؤلبي القصصى تعرضه عادة صعوبات حدة في نقل شخصياته إلى خشبة المسرح فان المشكلة بالنسبة لموريك لم تكن جد عميرة . إذ هناك في الواقع ساعتان من المؤلفين القصصيين

الجماعة الأولى تنزع إلى الايثار في العنصر الروائي ، فيمتد عامل الزمن في قصصهم إلى أمد حدوده . ويصنعون المجال أمام الأحداث لتتدفق وتتعدد ثم تتلاقى على مر الزمن الذي لا تعدد حدود

أما الجماعة الأخرى فهي على عكس ذلك ، تنزع إلى البساطة المنطق للقصة لتركز الأحداث حول المواقف الراحرة بالاعمال - دور حرمي على سرد التفاصيل في تسلسل لا ينتهي - ثم تقسم الحياة إلى أزمان ، والقصة إلى مشاهد وحوادث .

وعنى من البيان أن الجماعة الأولى تصطبغ بصفات عروسة إذا ما حارلوا نقل مصصهم الى المسرح : فشلا كأنه قصصى مثل « فلوير » Flaubert نراه يحرص كل الحرص على الواقعية فى الوصف وعرق الأحداث مفضلة . وإن كان يعتبر فى مقدمة كتاب القصة فى فرنسا ، فإنه أخلق كل الاحقاد فى نقل قصصه الى مسرحيات ، على حين أن كاتباً مثل « فكتور هوغو » (Victor Hugo) ينقل بسهولة من القصة الى المسرحية .

وعندما هو الحال بالقياس الى موريك ، فهو قصصى ينتمى الى الجماعة التى تنزع الى بيان القصة بياناً مسرحياً يحتل فيه الحوار مكاناً هاماً ، الى حد لال منه « سارتر » (Sartre) : « إن موريك قصصى سمب لأنه يبنى قصته بياناً مسرحياً » .

والواقع أن موريك فى فى القصصى يقيم شخصيات مرسومة بدقة وسط حركة مسرحية ترحل بالتركيز والمفاجأة ، وتبدأ أولاً ما تبدأ على حافة أزمة نفسية أو عاطفية ، ولا شك فى أن هذا كله يسر على القصة أن تتحول الى مسرحية ناجحة .

ويقول موريك من نفسه : « إن معظم قصصى تنتمى الى تلك المدرسة القصصية الفرنسية التى يمكن أن يقال عنها ، إنها سم من المسرح الكلاسيكى ، وخاصة من مسرحيات « راسين » (Racine) فشلا شخصيه « فيندر » (Fénelon) التى أبدعها راسين تجعل فى قصصى ولتلقى بها بين سطور كل القصص التى أكتبها . كما أبنى لا أستشر أية صعوبة فى أن أصور للمسرح شخصية عازمة كهذه ، تكون فيها العاطفة الجارفة هى العنصر الرئيسى والحرك الأول لجميع الأحداث » .

ولم يقب عن موريك أن القصصى حين يصنع كاتلاً مسرحياً يجب أن يفر كثيراً من طريقته وأساليبه . بل لقد اغتبط كل الاغتباط لهذا التفسير . فقد استهونه فى البداية السهولة الظاهرية التى تتسم بها الكتابة المسرحية . إذ بدا له أنه من الأسر أن يجعل اشخاص القصة يتبادلون الحوار ويفصحون عن سراتهم فى مناقشاتهم فى أثناء المسرحية . من أن يروى تاريخ حياتهم أو يعلل نفسياتهم عن طريق الألفاظ والمباراة وكأنه يصف منظراً من مناظر الطبيعة . ولكن موريك لم يثبت أن سم أن الحوار المسرحى يتسم بأحجام أعنى مدى من الحوار القصصى ، وسمنى أدنى ، فالفرق بين الحوارين يتحصر فى قوة التركيز . ويقول فى ذلك :

« ليس في القصة أدنى مجازفة أو خطورة حين يعيد المؤلف تصوير الشيء عن الخطوط التي رسمها لنفسه ، فأمام الهيكل الضخم الكثيف الذي تقدمه القصة يتسع الوقت لعلم المؤلف حين يعيد عن خط السير المرسوم أمامه لأن يدير البعثة قليلا ليمود إلى حيث يشاء . هذا إلى أن ابتعاده عن حين إلى آخر عن خط السير المرسوم لا يعتبر من قبيل التبرؤ عن الموسوع ، بل على العكس ، أن هذا يضاف على القصة ثوب الحقيقة ويوهم القارئ بواقعية الأحداث » .

« وعلى حين أن القصة تفسح أمام الكاتب عددا ضخما من الصعوبات يشرح فيها ما يشاء . يرى أن التأليف المسرحي على عكس ذلك ، فعمل خشبة المسرح ، وفي أطوار الفترة القصيرة التي تمرض فيها المسرحية - لا يمكن أن يفرغ المؤلف كل ما في جعبته ، إذ عليه باليقظة في التركيز فكل عبارة في حوار المسرحية لها دورها ولها قيمتها » .

وان قانون التركيز المسرحي هذا الذي يتلذذ هورباك بضرورة الالتزام به ، والذي كان يحس بأنه لن يصدر عليه ابتلاءه ، لم يلبث أنه جنى عليه وأثر في ناليه المسرحي تأثيرا لم يرفع من مستواه الفني . ذلك بأن هورباك يسمي التحليل النفسي إلى حد يفرض منه على نفسه الالتزام بأحكامه والحرص على إبرازه في كتاباته . وهو ينزع في هذا التحليل النفسي إلى القسوة والصف الذميريين يوحشان بالوحشية ؛ فغالما يقتصر الأمر على القصة ترى أن هذا القدر الزير من القسوة والارادة يذوب ويتضائل وسط تفاسيل الرواية وسرد أحداثها ، كما أن هذا الجو المعنوي الخائق الذي تثيره قسوته في التحليل النفسي ، تختف حذته في القصة بفضل الصفات الشعرية التي يتسم بها أسلوب الوصف والتصوير وتوطئ منه مناظر الطبيعة التي يرميها أمام القارئ في بلاغة ساحرة .

أما في المسرحية فتنتفي جميع هذه العناصر اللطيفة ، إذ أن الإسراع المسرحي في عرض الأحداث وتركيز الحوار - وكلاهما أمر « لازم » لنجاح المسرحية - يريدان من كثافة هذه المراتبة القاسية اللاذعة .

ولم يخف هذا على هورباك، فعين قدم روايته « أسوديه » (*Asmodée*) على مسرح « الكوميدي فرانسييز » La Comédie Française وأرجح بأن ينقل على المسرح مناظر قصصه وحواسه ، اعتراها منه بأن سر جمال تلك المسرحية القاسية الجامدة يكس في الجو الشعري الذي يبعث من أماكن ذكريات

الظفولة أو الأماكن التي تنطفي فيها السطلة الصيفية حيث تتركه الظهور
وعبر الأعمار -

أما في مسرحية « المحببون الفاضلون » (*Love Hat Friends*)
فلقد سمع مورياك على أن يتكشف لم اسكانيين الاخراج متبها النصيحة
التي كتبها « راسين Rassin » في مقدمة مسرحية « بريدياكس »
« Bridenbous » فيقول فيها « ان هذه القصة أحداث سمر
تدرجيا نحو نهايتها ، لا تساندها في هذا السمر سوى عشاق الشخصيات
وعواظهم » .

وهكذا جاءت مسرحية « المحببون الفاضلون » خالية من كل
مطلف قسارى ، فللتأخر لا تلمب فيها سوى دور ثانوى ، ويقوم
جو المسرحية على لزمات التقى وطق الصبر بين جميع الشخصيات ؛
فالقصة دراما تعتمد على صراع داخل قد بلغ حدا من الجفاف والتعريد
لم تبلغه قصة أو مسرحية أخرى .

ولقد قال أحد النقاد عن مورياك انه يفضل مسرحياته على قصصه
وخاصة مسرحية مثل « المحببون الفاضلون » ، ولقد اجاب مورياك عن
هذا النقد قائلا . « انى لا افضل ابدا مسرحياتى على قصصى ، فلما
كنت قد اتممت على التأليف المسرحى متأجرا فائى أشعر انى لم أسرب
فيه سهم واقر . ولكن ما يستهوينى فى المسرح وخاصة فى مسرحية
مثل « المحببون الفاضلون » هو ان هذه الدراما صرعة من جميع
المناصر السهلة ومن جميع « التوائل » التى بذورها المؤلف ليحصل
القصة مشولة » .

« ان مفهومى للمسرح النفسانى يسير فى اتجاه مصاد لما ينتظره
من مسرح اليوم جمهور المتفرجين ولما يرجوه المخرجون الذين يتحكمون
فى عالم المسرح » .

لقد هناك علم توافق خفى بين أسلوب مورياك المسرحى واللقاء
الذى يمتعه المسرح الماصر . بل وأكثر من ذلك ، فهناك صراع كامى فى
نفس مورياك . فلما كان عاجزا عن اقتفاء خطى « راسين » فى طريق
المسرحيات الشعاعية الكبرى ، ولما كان مترفعا يحقر السبل السهلة
التي يلجأ اليها المحدثون همه يحاولون الاثبات بمستوى مسرحيتهم عن
طريق الالتجاء الى أساطير القمصاء ، فكمه عزم على أن يؤثر التميز تقرا
عن مأساة بورجوازية ، ومن ثم فوضى على نفسه التفتيش فى إطار أسلوب
« الصراع النفسانى » أسلوب الحوار المركز المسرح متحاشيا الغفرا

الطويلة التي يتفرد بها شخص واحد على خشبة المسرح . مكتفيا من المحسنات اليدوية بقاء اللفظ قصص ، ومن سبيل التشويق المسرحي بالحوار المفاجيء للتي .

وهكذا تتضح صورة التناقض في أعمال مورداك كرواني ومؤلف مسرحي فإن هذا القصص الذي تميزت بحيرته بالقصة على أن يجمع في قوة رائعة بين المادى الملموس والمعسوى الجوهري . وبين جمال المظاهر وروح الغراما . وبين الطابع الشاعري والتحليل النفسي . أن هذا العنان الذي استطاع أن يجمع بين هذه العناصر كلها نراه حين يهجر القصة بعض عنه عناصر المسرح والجمال . ونجد نثره يجب تدريجيا والاحداث تتركز . والنفسيات تعرض في تحليل موضوعي الى حد يشعر منه القارئ وخاصة المخرج . بأن الاحساس السائد في جو المسرحية اثني بطيف من الصيا - الأبيض - يلف هيكل دقيق الحيوط في جو من السكون الجامد الرتيب . وكان هذا كله يوحى بمظهر حجرة العمليات في أثناء قيام جراح كبير بالعمل .

وكان من نتيجة هذا كله أن مسرحيات مورداك . من الناحية الفنية لا تعتبر قصة أعماله وانتاجه . امما تعتبر الجزء الذي يكشف لنا في وصوح ودقه عن آرائه في الاسماء وفي قلبه الاسماء ! إذ أن صفات التكرير التي أوصفها أهميتها في المسرح هي التي أصبحت على مسرحياته هذه القيمة الفكرية في تحليل الاسماء . بل هي التي ائتمنت له هذه القصة على عرس نظريته في النفس البشرية .

وستقل الآن الى تحليل مسرحية « المعويون الغاشلون » لثري انطباع قانون التكرير المسرحي عليها وأثره فيها . تتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول . وشخصياتها أربع فحسب . انه التجريد للطلق للتناهي . وتختصر القصة في أممات نفسية تتالم منها كل شخصية . إذ تود أن تتبادل الحب مع الشخصية الأخرى فتفشل لأنها لا تعرف كيف تحب ؟ ولا تعرف كيف توحى بالحب ؟

فالرجل . « ميرداد » حزنه وروحه التي كان يهيم بحبها ناركة له امتيتها البرابيث وعارمان . فقامت الابنة الكبرى البرابيث على وهابته وأحد أبوما يحبها حب المتأثر بها والمتسلط عليها . فيلزمها السهر على راحته والبقاء دائما الى حاضه . ولا يلبث أن يظهر في حيسة الأسرة شارب من الجيران في القوية ويسمى « ألان » يستأثر بوجه وسيم حذابه إلا أنه أناني لا رحولة فيه . بل « ألان » هذا يظهر طويلا مع الصغيرة

ماريان ويبحث تصرفات الحب التي كان يعتقد انها عديمة الخطورة بل وعديمة الغنى ، ولكنها لا تلبث أن تذهب بأمر الحب في قلب الفتاة الصغيرة ماريان ، أما موقفه من اليراييت فكان يختلف عن ذلك ، إذ أخذت تشبه روح الصداقة الصبيحة إلى تلك الفتاة التي تنار بألمة كبيرة وبروح الجذبة تصرفاتها ، ولا سيما أنها تكبره بست سنوات ولكن ههنا الصداقة سرعان ما أصبحت حبا يرق منه قلب تلك الفتاة التي أخذت تتقدم بها السن وتشغلها رعاية أبيها عن الغنياء الذين انضموا عنها .

ويصرى موريك أزمة المسرحية حين تطلع اليراييت من الصور ثلاثين وماريان مسحة عشر عاما والآن ثلاثة وعشرين ، وها هو ذا الغنى يتقدم ليطلب يد اليراييت من أبيها وترحب الفتاة بهذا الطلب . ثم يتبادل مع אחها ماريان حديثا يشبه تبادل طعنات الحماير ، فإن ماريان تتألم من تحوّلها من ذلك الغنى قد سخر منها ، وتحس بأن شقيقتها قد حيرتها بل وجعلها بالرغم من أنها تحبها كأم لها ، أما اليراييت فتعصر نالم الجراح على إثر كل كلمة تصمتها ماريان إشارة إلى تارقي السن بينهما . أو سمى تشرح لها أنه من الجنون أن تستلم لنزوة غلام لم ينضج بعد ، أما هي الوالد فيكاد يصعق كلما تأمل موقفه وقد حجرته اليراييت التي استصدها لحبته ورعايته . وأسمرا يدرك الوالد حيايا الموقف فيحاول بابسة اليراييت في مشهد شيع التكريز والصنف ، بالرغم من القاط المؤلف المهذبة ، ليوضح لها كيف أن الآن قد عازل شقيقتها المراقبة غرلا آثار فيها اصطرا ما زال يفضي مصحها ، ولم يعد الوالد صحوية كبيرة في أن يضع بوجهه نظره هذه الفتاة التي تتسبب بروح ولد ، هذه الأخت التي يفيض قلبها امرأة ، وهذه الأمينة التي ألفت أن تبذل نفسها لإسعاد الآخرين ، لم يعد صحوية في أن يشيها عن حبها وأن تتخلل عن هذا الشاب لأختها الصغيرة لصحبها اليأس وتنتج أمانها بلب السعادة .

وسرعان ما غر قلب اليراييت شعور بمسؤوليات الابنة نحو أبيها وواجب الأخت الكبرى نحو شقيقتها الصغيرة ، وإلى جانب ذلك تسمرت أيضا بالاردوا نحو استحقاق هذا الغنى الذي أحبه ، مفاوت بالمدول عنه وردته إلى شقيقتها .

وهكذا ينتهي الفصل الثاني ، ثم يضي عام قبل أن يرمع الستار على الفصل الثالث : لقد تروج ، الآن ، الفتاة الصغيرة ماريان ، على حبي أن اليراييت ظلت متكيلة بالخلل أبيها الذي أخذ يزاد استمدا لها ، ولكنه أدرك أخيرا أن أبنته تتألم ألا مكبونا ونساي مؤمسا دوسا ، صر

عليه أن يسعد على حطام قلبها وفكر في أن يقرب منها وبين الفتى الآن في روح الود والصداقة طنا منه أنه بذلك يخفف من حدة ألمها ووحشة وحدتها . وكانت ماريان تختبئ هذه الصداقة بالوغم من أنها كانت تنسأها بغية إسعاد شقيقتها ولا سيما أنها أصبحت تحس في الأخرى بالشقاء والألم الذي اذ تبين أن الآن لم يكن يحبها حقاً وأنه شقي تحس في حياته معها . فظنت أن صداقته لشقيقتها اليزابيث قد ترد إليه لفته في نفسه وتذكر في الرغبة في السعادة .

ورغبت اليزابيث في أن تحتفظ بأزاء هذه الصداقة ، وتمنت لو احتراموا عزلتها . ولكن لا يلبث كل شيء أن يتبدل حين يكشف لها الآن عن شقاؤه ونفسه ، فترحب باقتراحه أن تفر معه ليلاً ، سطية بذلك قلب ماريان وقلب والدها الذي أخذ يصبح وبصخب في الغالب العاصف الثائر . ولكن لا تهي نصف ساعة على رحيل اليزابيث حتى تعود مستسلمة لمصيرها ولحكم القدر . ثم يدور بينهم الحوار التالي :

- الوالد : لقد وصيت أن تهجري ، لقد قررت معه في السيارة . وهامت تعودين إلى الآن ، ولكن لا حيا في . فمتى اذ تكفين عن تعديبي يا ابنتي ؟

- اليزابيث : لست أدرى كيف يستطيع الإنسان أن يلقي بحمله عن كاهله . أما حتى فإنه مضطرب إلى كفى . أنه ملتصق به وكأنه قد فقه فيه بالتمام .

- ماريان : وأما أيضاً أئن تحت ثقل حتى يا اليزابيث . والله بسببك أنت قد تكسبت الأحمال فوق كتفي .

- اليزابيث : ومع ذلك ، فلأننا نحب بعضنا بعضاً .

وعلى أثر هذه الكلمات يسدل الستار على هذه المسرحية التي وصفها أندريه روسو ، André Roussau أحد نقاد المسرح بقوله : أنها حركة تمور بين جماعة من الأناثين قد حبسوا في قفص ، ونذكرنا هذه الرواية بمسرحية : الأبواب المفلقة ، التي كتبها مسلونر والتي مسرحي لها في الباب الرابع ، فهي تصور جاف ولاذع للقلب البشري التي لا يعرف كيف يجب ولا أن يصل الآخرين على حبه .

عالمات ماريان ، وهي أقل الشخصيات تعقيداً - و محبوبة فاضلة ، غاوت كل شيء كان أبوها يفضل عليها الأخت الكبرى ، ولم يفر لها سوى القصة بينها وبين أمها التي هجرت . ثم فشلت بعد ذلك

في حينها لذلك الروح المتقلب الطار . إذ يقول لها بعد أن خان حبه
 لها ، أنه يحبها ، حتى أيضا ، لتثور في وجهه سابعة . « آه لو تسلم
 مدي بشاعة كلمة أيضا هذه ! » - لقد عرفت ماريان من الحب أوحاشه
 وعاشت في حرايه . وكذلك أبطال القصة جميعا فكلهم عاشلون
 في حبه . فالوالد لم تكن لتحبه ابنته التي كانت تسهر على رعايته في
 نفوس مكبوت . إذ كانت تتبع تلك الرعاية من شعور المتكشف حين يحرس
 على أدائه الواجب ، وبحكم المادة . ولم تصدر قط عن فيض الرقة أو
 العاطفة ، ولم تكن اليرايث محبوبة من أبيها الذي كان يشبهها قربانا
 أو ذبيحة لنزواته العاتية .

وكذلك الفتى الآن لم تحبه اليرايث حيا صباوقا حين دخلته
 بأزواجها ، لم حين رفضت . بعد فترة ضئيلة قصيرة . أن تشبهه وقر
 حبه . بل والشقيقتان بالرغم من حبهما المتبادل لا تكفان عن تطبيب كل
 للآخرى . فجميعهم محبوبون عاشلون لأهم في الواقع محبوبون عاشلون
 فكل منهم يجبر ورأس داته ، بدافع الانانية ، ليريد أن يتم ويتلذذ
 ويرى في الآخرين اما عقبات تعترض هذا التلذذ أو مجرد وسيلة
 لتحقيق الأغراض .

إن هذا المسرح هو عالم العاطفة كما يراها موريك . أنه مسرح
 الكفاح والآنم والغيرة لأجل امتلاك الشخص الآخر ، أي لسبورة شخص
 على الآخر . أنه كارثة الحب حين يحسر أو تنحصر إلى بؤرة الأنانية
 والكبرياء وحين يتجرد من نقاء العاطفة والاستسلام للهوى .

هكذا يصور موريك الحب في مسرحياته . وإن هذا التصور
 لا يختلف كثيرا عنه في قصصه ، اللهم إلا أنه يرداد قوة في التركيز
 وبشاعة في النظرة القاتية ، تحت تأثير الضرورات المسرحية - وإن
 الصورة التي يحرص موريك على إبرازها دائما في مسرحياته حين يطل
 الحب هي أن الحب - أيا كان نوعه أو لونه - مهمل دأبا لدوى الأنانية -
 بل أن الحب الذي يبدو أبعد ما يكون تنزعا عن العرض وأعمق ما يكون
 روحانية وتساميا ، هو في الواقع أقرب ما يكون إلى التبدل والتحول
 إلى الفرازة والشر .

ولهذا من حق الكاتب الذي يهدف إلى إعطاء درس خلقي في كتاباته
 أن يبه إلى وجود هذه الهلوية التي تهدد عاطفة الحب ؛ فالإنسان مهما
 تكرر أمامه التنبيه ليس في غنى عن التحذير من أوحاش النص والفساد
 ومن تقلبات المشاعر والمواقف .

ولكن الا يحى لنا ان نقول : ان تصويرا كهذا لسرالى القلب
وتعطيلها كهذا لكوا من النفس قد يحلان على الياس بدلا من أن يدعوا الى
الإصلاح ؟ أليس في هذا التصوير لمواظف الانسان وصمة عار لى جبين
المشرية ؟ وهل دنيا البشر ليست سوى هذا القطا من الجهل من
الوحشية والفساد ؟

ان كانت هذه البشاعة تفكر امام من يلبس مسرحية مورياك هذه
فهذا يعزى الى مخالفاته فى التركيز فى عرض الأحداث ومبادل الحوار والى
الحرص على تجريد المسرحية من الزخرف السهل والى الانتقال من أسلوب
القصة الى الخير الفصح الأراجاء الى اطار المسرحية المحدود .

صحيح ان هذه الأمور التى يتحدث عنها مورياك فى مسرحيته
قائمة على مسرح الحياة . ولكن فى وسط هذا المحيط المضطرب تطفو
قطعة لاصقة من مسدس قهر ، وتلمح ضياء من الاخلاص والوفاء ، أو نضرة
من التبل والكرم ، وقد نلتفى بطلان ينسجم لنا أو يحليلين يمسك كل
غتهما بيد الآخر فى صفاء الصداقة ومرحبا ، لا يخيان سوى الخير
والسعادة . وقد ملتقى بزوجه عجوزين يتجهان فى رقة الوفاء ويفين
الإيمان الى النهاية الأبدية .

أجل كل هذا أيضا ، موجود ، على مسرح الحياة .

ويكفى أن ينشق خيط واحد من النور يشق غلالة الظلام ليعلن
بطلان الليل وهزيمته . ويشر بنصرة النور واليهاء .

٣ - أركان النهضة المسرحية

مصر شتوتن المسرح في فرنسا الورير • انطويه مالرو • الذي
اشتهر بقصصه وسمه للأدباء والفنون • ولقد امتصت في
أبريل سنة ١٩٥٩ قرارا من مجلس الوزراء يقضى بالفصل بين مسرح
• الكوميدي فرانسيز • اللذين أولهما بالقرب من دار الأوبرا وسمه
• صالة ريشليو • والآخر على الضفة الأخرى من نهر السين بالقرب من
حدائق • اللوكسمبورج • وكان اسمه • صالة الأوديون • فانفصل بحكم
ذلك القرار واستندت إدارته إلى الممثل والمخرج المعروف • جان لوي بارو •
تحت اسم • مسرح فرنسا • • كما تضمن هذا القرار نفسه عدة إصلاحات
حامة تهدف إلى النهوض بالمسرح الفرنسي في مدى خمس سنوات •

ولما كاتب هذه المخططة الخمسية قد أوشكت أن تنتهي يجب أن
نستعرض خطواتها الرئيسية وألوان النقد الذي واجهته ومدى ما حفظت
من نجاح • ولعل في عرضها خيرة مستأنس لها في نهضتنا المسرحية
عاليا •

وفي اليوم التالي أصدر قرار الخاص بإعادة تنظيم المسارح
القومية • عقد • أندويه مالرو • وزير التثنية الثقافية في فرنسا مؤتمرا
صحفيا يوضح فيه أن هدف ذلك القرار هو النهوض بالمستوى الثقافي
للبلاد فمن الساحة التنظيمية يقضى القرار بعد الفصل بين • الصالتيين
التيقتين • تعيين مدير جديد • للكوميدي فرانسيز • (صالة ريشليو)
اسمه • كلود بريار ديروميه • الذي كان سلفها لفرنسا في • برار •
ويبرر الورير • مالرو • اختياره هذا بقوله • بما أنه كان صغيرا حوفا
أمام الستار الجديد فيقينا سيكون مديرا ناصحا أمام الستار الحزري
الأحمر •

تلك امر جصين مستشارين فمين للتشيل وآحين للموسيقى
والرقص في المسارح الثنائية (الأوبرا والأوبرا - كوميك) - كما
أعلن إنشاء مسرحين للتحارب تسند ادارة الأول الى المخرج « جان تيلا »
وهو في الوقت نفسه مدير « المسرح القومي الشعبي » ، والأخر الى
المؤلف المسرحي « البير كامى » الذى توفي على اثر ارتطام سيارته
بتسجرة في الطريق الرامى المؤدى الى باريس بعد ذلك بشهور معدودة
(في يناير سنة ١٩٦٠ ع) .

ويصل « مالرو » تخلف المسرح الفرنسى في نظره بقوله : « ان
الجمهورية الرابعة كانت تبدو مترفة بازاء كل اصلاح ثقافى ، ويرجع
ذلك الى ان الثنون الثقافية كانت خاصة لوزارة التربية والتعليم ، كما
يرجع الى عدم استقرار الحكومات والى عدم وجود مبدأ ثابت بسبب
اضطراب العالم الغربى بأسره وعدم نهج للمنى الأميل للثقافة ، فكانوا
يقنعون من مفهوم الثقافة بأنها مجموعة معلومات أو لون من ألوان
التهديب الرقيق . أما فى عصرنا الحالى فان النقاء الثقافى البشرية الكبرى
أكسب الثقافة أهمية عظيمة وجعل منها مشكلة خطيرة ، لذا تعرض
الجمهورية الخامسة الحالية على أن تقدم لأكبر عدد ممكن من الشعب روائع
انتاج البشرية دون أن تسمى انتاج بلادنا » .

ثم أشار الوزير « مالرو » بعد ذلك الى فقدان الإدارة فى « الكوميدي
فرانسيز » ، اذ الفرد بعضى الممثلين بإدارة الفرقة وسلبوا مديريها كل
سلطة ، فأنقروا يقرصون إرادتهم فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها
متمسكين وراء المؤلفات الحديثة مؤثرين منها ما هو حبيب مضحك على
« التراجيديا » وأعمال « كورنى وراسين » التى أدخلوا يعرضون عنها ،
فكان نتيجة ذلك أن قسما فى موسم واحد ٥٦٦ حلا ، كان نصيبه « راسين »
منها ست حفلات ١ مقابل مائة وعشرين حلا للمؤلف الحديث « لايش » .
ولم يعرضوا شيئا لميكتور هوجو مثلا ولا آيه رواية من المسرح اليونانى
القديم -

لئن فالمشكلة الأولى كانت اختيار مدير للفرقة يتسم بالحزم
والكياسة ليضع للفرقة البرنامج الذى يتفق مع رسالتها . فلا يسنى
إغفال التراث الفنى للبلاد ويجب أن تسترد الاعمال « الكلاسيكية »
مكانتها ، على أن تضاف إليها الاعمال الكبرى المعاصرة أو الحديثة ، الى جانب
مسرحيات مترجمة عن روائع المسرح العالمى . هذا الى ضرورة تقديم
المسرحيات الجديدة التى لا تحرق المسارح الخاصة على التهورى بها .

ذلك هو البرنامج كما جاء الوزير « مالرو » - فهو لا يحصى اثر عاجه

من الاصلياني وراء الانتاج الحديث على حساب المسرحيات ، الكلاسيكية ،
التفدية . كما انه يهدى قلقة من القضاة ، التراجيديا ، بل حد اضطر منه
النقادون المتخصصون في حفا اللون من المسرحيات الى ان يهجروا
الفرقة .

ويؤيد ، مالرو ، في هذا الاتجاه الناقدان المسرحيان ، روبر كامب ،
و ، جان جاك جوتييه ، - فيند اولها بنفس قنود التراجيديا ، ويرلي
لصديها الشمس الهريل على مسرح ، الكوميدي فرانسيز ، ، ما جعل عهد
التشكيل في باريس ، الكونس فاتور ، يستغنى عن آساقه الفن التراجيدي
ليكون حيلة من المثالي يجهل تمام الجهل هذا الفن المريق . وكان رجال
المسرح قد سادت عليهم حرافة اشته بالخرعبلات التي يتبها الناس برغم
مسايرتهم لها او على الاقل لا يعملون على تحطيمها والتخلص منها .
فالقاد انفسهم لا يشارون هذه النزعة مؤيدي النبرات الطبيعية في
التشكيل واسلوب الحياة اليومية فيوجون بذلك الى رجال المسرح والى
المسود يانه من العيب بل ومن المار ان يلجا الممثل الى ذلك للاقاء القوى
المعصى الذي يفرضه من التراجيديا وتقاليدها العريقة . فهي تنسم عادة
بالروعة والعنف وتتمطر في المثل حية وجلالا ، وهي سرانه دفلا
وعصا ، وفي ركن صوت امتدادا واعتلا .

ويتبد ، مالرو ، الزعم بان ، التراجيديا ، قد واح زمانها وولى ،
ويستشهد بهجاج المسرحيات التراجيدية التي تقدمها بعض الفرق مثل
فرقة ، المسرح القومي الشعبي ، في باريس ، التراجيديا ما زالت حية
طالما انها تقسم بصورة حية ولا يرضها المخرج كلوحة في منصف ، ثم
يجزم جرما قاطم بانه في المسود ان تملا صالة المسرح بمرحبة
تراجيدية مثل ، فيدرا ، او ، سنا ، تماما كما سلا بملهاة حديثة .

هذا الى ان المسارح الخاصة يمكنها ان تقدم الروا الملهة الحديثة
على حين ان احدا منها لا يحاطر بتقديم البرنامج الذي تتكفل برضه
، الكوميدي فرانسيز ، كجزء من رسالتها .

اما للمسارح الفنية مشكلتها مختلفة عن المسارح الاخرى .
فالرغم من ان لكل شعب موسيقا الخاصة به ، فان الملوعات الموسيقية
اذا كانت تعتبر دوليه لانها لا تتطلب الترجمة ليتيسر فهمها كالمال في
المسرحيات -

فان كانت ، الكوميدي فرانسيز ، تنسم بطابع خاص باحتياؤها
هريدة في موعها - فان اوبرا باريس يجب ان تقوى على منافسة جميع دور
الاوبرا في العالم بأسره . وان الشغل المسمى الذي تعاني منه المسارح

الثنائية في فرنسا يرجع إلى العصر النقيض الذي كثر فيه المصالح تحته بسبب تمسكها بالتقاليد الشبعة - فوثبات الطلبة مصورة في فرنسا على التمثيل - ولقد آن الأوان أن يتطور المسرح المصاني ليتمشى مع النهضة التي عرفها هذا المسرح أجرا في مختلف بلاد أوروبا .

ويرى « مالرو » أن المفردة الموسيقية التي تقعها أوروبا بارسم يجب أن تكون على مستوى دول « فالرسمي لا تعرفه العوائق المموية أو الاحتشائية » كما أنه يأمل أن تقدم أوروبا بلورس روائع المقطوعات التي تعرف في أنحاء العالم وخاصة في إيطاليا .

أما مسرح « الأوبرا - كوميك » فهو يرجو أن يحصل منه مسرح طليعة للفناء ورقص « الباليه » ومجالا لتقديم أعمال الناشئين والقدامى على حد سواء .

كما أعلن « مالرو » عن عزمه على إعادة فتح « مسرح فرساي » ومناشدة وزارة المالية الفرنسية إنشاء مسارح في الأقاليم باعتبارها حاضنة « مقروحات الاستيلاء » في الدولة .

هذا إلى أنه يستزم دور للنقابة يتردد عليها الفساق بلورس مقابل - إذا دعا الأمر - ليم فيها تكونهم الثقافي والفني .

ويلعل « مالرو » أن تتحقق خطته هذه سريعا فيصل في مدى حسره أو سجع سنوات إلى أن تتم الملامد بأسرها بهضة ثقافية وميه تشمل دولة أخرى مثل الهند والمصار أيضا .

ثم احتتم حديثه قائلا : « ليست هذه سوى البداية » والحكومة تترنم أعانة جميع الفرق والمسابقات الفنية كي يتحقق حلم البلاد وهو : أن فرد الحياة إلى عبقورية الماضي ، وأن نعيش الحياة في عبقورية الحاضر . وأن نرحب بكل عبقورية من أرجاء العالم . »

عصف نيبيل صفق له تصاد المسرح وعلى رأسهم « روبرت كامب » الناقد وعضو المجلس الفرنسي - « الأكادسي فراسير » الذي حتى في حاشية تصريحات الوزير « مالرو » مؤيدا تلك الرغبة في النهوض بالمسرح بصورة تحقق أحلام الجميع وتجاوب مع آمانيهم - كما أبدى هذا الناقد إعجابه في مقال نشره في جريدة « الموند » الفرنسية في ١٩ من أبريل سنة ١٩٥٩ - بالنهوض بالدور الثقافي الذي تتكفل به المسارح القومية . وماجد المسئولين أن يهتموا بالمراد بالمسرحيات الكلاسيكية والمؤلفات التي

توحي بالتمكك وتنقل القوس الى عالم الشعر والخيال ، كما طالب يقصده
المسرحيات المتدلة التي تنطق بالدوق العظ والتمن البليد -

حقا ان المسارح التي ترعها للدولة وتقدم لها الامونة والمساعدة
اللازمة ، تقع على عاتقها رسالة ثقافية هامة ، لذا يتعين عليها ان تقدم
المسرحيات التي تؤثر في الجمهور تأثيرا عبقيا طويل المدى ، تأثيرا يرافقه
فترة طويلة يمينى فيها على ذكرى المسرحية التي شاهدها أو السهرة التي
قضاها في صرح عثماني - على احدا لا ينكر الدور الذي يقوم به المسرح
في نشر الثقافة الانسانية الرفيعة -

فهناك مسرحيات متحدث بالمتفرج الى الحضيض المزري اذ فتلق
غرائزه البهيمية وتسدح صغفه وتمسثه به باللهو الرخيص والمتعب
المتدلة فيستريح امامها مستسلما وكأنها تصدر ذهنه وتغلب حسه
وجسمه -

وهناك على نقيض ذلك مسرحيات تمسسو بالمتفرج لتتلق بقلبه
وعواطفه فيأجروا السبل العليا ، فتسجد معه بالتعطيل المنفسماني الدقيق
وتسخره على لطم الحواطف والاضغاث التي تضطرم بها النفس - ذلك
هو اللون من المسرحيات الذي يجدر بالمسارح للرسمية تقديمه للجمهور -

ويبدو ان رجال الكوميدي فرامسير « قد غابت عنهم هذه الحقيقة
فتكروا لها وداسوها في انتفاعهم وراء الانتاج الحديث لجرد انه حديث -
فلما اقدم الوزير « عارو » على مشروع الاصلاح بالدر للناقد مروبر كامبه
بثابته قائلا :

« لقد عالينا في نيسان تلك الحقيقة وهي ان المسرح هو اقوى الاحزمة
الثقافية وأكثرها فعالية بصورة مباشرة في نشر الثقافة عن طريق النسبية
والمرح - ففي المسرح يتسلم الانسان معنى المواطن « وكما يحس الهوية
طوايح البرية - يجمع المتفرج في المسرح أسلحة من الطياع والاحلاق -
هذا الى انه يتفوق الأسلوب الرفيع والالفاظ الحركية - لما الابتداء والفتح
فيجب اقتضاهما من المسرح اقتضاء الامراض الحدية - فالمسرح حين علاج
ناجح ضد امراض العصب والفكر ، المسرح الرفيع ملائمة - أما المسرح
الرخيص فلا يمكن ان تمنع منه سوى انفس الزمان الاربعة الحدية ، وغالبا
ما تنتشر بسببه عيوب خطيرة لا علاج لها « -

ويصمدى للتعليل على المسرح الفرنسي المصاير ، المؤلف المسرحي
« ارماني سالكرو » فيرى ان ازمة هذا المسرح لا تقتصر على المؤلفين أنفسهم ،

انما قصد الى مديري المسارح - فجميعهم يشعرون في نظر - سالكرو -
بالجبن وصيق الاقن اذ تموزهم الجرات في الحكم على المسرحية كما انهم
يقتفرون الى سمة المرحمة التي تكسب القدره على حسن الاختيار - فقدره
مدير المسرح وعظمته تتجلى فيما يرفض من مسرحيات بقدر ما تتجلى فيها
يقبل منها -

وان ما ياتخذ سالكرو - على مديري المسارح هو عينه ما ياتخذ على
نقاد المسرح ، فيرتى لروح التهاون والتسامح التي تتجلى في نطقهم قائلا .
« قد ينفذ بعض المؤلفين بقسوة النقاد وعنفهم ، غير أنني كمؤلف كثيرا
ما تعرض لهجمات النقاد التي لا ترحم ، ما زلت أعقب عليهم تسامحهم ،
أو على الأصح روح التهاون وعدم الاكترات »

ثم يستشهد بما قاله أحد مديري المسرح « جاك كويو » : « ارد قبل
كل شيء أن يكون الناقد أمينا مهيبا ، عميقا يفحص بل أن له رسالة خلاقة
لا تقل عن رسالة الشاعر الاصيل . كما يجب أن يكون حديرا بالتماوى
مع الاعمال التي يتقنها ليحصل مع المؤلف مسئولية الثقافة » .

ولا يقل نقد - سالكرو - هنا على باسمه من اصطلاح المسرح
أو النهوض به . انما يشدد النقد ويعلو الصراح بقدر قوة الامل في
الاصلاح والثقة في النهضة . لذا تتسع دائرة نقده لتشمل المخرج
والمثل .

ففي فجر هذا العصر كان بعض المؤلفين يعيشون في رعاية كبار
الممثلين والممثلات وحبايتهم - فأخذ المخرجون من مقاومة هذا الوضع
وعملوا على كسر شوكة هؤلاء الممثلين والممثلات ليفسحوا المجال أمام الممثل
المحادي الذي لا هم له سوى خدمة المسرحية . ولكن داء أئسد خطورة حل
مكان الداء الاول - قبروت جماعة من المخرجين تتحكم في المسرح بسلطان
أقوى مما كان لكبار الممثلين والممثلات . وأخذ هؤلاء المخرجون يؤثرون
المسرحيات التي تتيح الفرصة لاستعراض فنون الاخراج وابرار المناظر
الجميلة . وهكذا تنوب موحدة الممثل وتتصالح أفكار المسرحية أمام آلية
الاجراج وأبهة المآثر المتنوعة .

ولم يسلم الجمهور نفسه من تطريقات - سالكرو - اذ يرى ان مصير
المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف :
فالمسرح فن لا يردح الا في الجمهور الذهنية في حياة الشعوب ، فهو
يحتاج أكثر من الفنون الاخرى الى الجمهور الواعي القادر على ان يتجاوب
ويتفاعل مع المسرح -

فمن الخطأ أن نعزى مصير المسرح كما نعزى مصير الشعر مثلا : فالشاعر يكتب لنفسه أولا ثم يقرأ شعره صفوة من الناس يكون الشاعر مسئولاً أمامهم عن مصير شعره . أما المؤلف المسرحي فله شريك خطير يقسم معه المسئولية في تحديد مصير المسرحية هذا الشريك هو الجمهور ، فالعمل المسرحي في حاجة إلى مسرح وإلى جمهور ، ولا ينبغي أن يكون هذا الجمهور متعرقاً أو مشتتاً يجلس بعضه إلى المكتب ليقرا المسرحية حالاً حثاملاً أو يستمع بعضه الآخر إلى اللذبايع ينقل إليه صورة صوتية عن المسرحية ، أما نحتاج المسرحية إلى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا في قاعة واحدة يربطهم تيار واحد من الأفكار والعواطف .

ثم لا ينسب هذا التيار أن يسرى من الجمهور إلى المؤلفين فيجعل صفى القاعة على خشبة المسرح ، وهكذا ينشأ ذلك الانفصال المسرحي الذي يشبه القشعريرة . ولا يمكن أن يكون المؤلف مفرداً أو الممثل بمفرده مسئولاً عن هذه « القشعريرة » المسرحية ، إنما يسأل عنها ذلك الجمع الذي ينجم عليه الظلام وذلك المكان الذي يلغى القموض ويعنى القاعة التي تمثل فيها المسرحية .

تمتد الحكم على مسرحية نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الرديء وبين الممثل الجيد والممثل الرديء ، كذلك يجب أن نميز بين الجمهور الجيد والجمهور الرديء .

ويمكن القول بأن المؤلف حين يقدم نص المسرحية ، إنما يقدم ما يشبه « الوصفة » ، وصفة تركيب الأدوية أو وصفة إعداد وجبة من وجبات الطعام أو ما يشبه « النوتة » الموسيقية التي يتوقف نجاحها لا على طريقة التنفيذ فحسب بل وعلى دوق من تقدم له . ولدى كل ليلة تعرض فيها المسرحية تنقش وتولد من جديد ، ويتفاوت مدى النجاح في هذا الخلق أو عدم الولادة في كل ليلة على الأحرى .

وواضح لي لمة المسرح أن عبسارة « خلق المسرحية » أو « ولادة المسرحية » ، كمية الإجابات ، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف والجمهور . فإما ما مدت المسرحية فاشلة فهذا لا يصح فتسبل المؤلف أو تسبل الجمهور ، إنما يعني أن التقاء الاثنين كان فاشلاً وغير موفق . وإلا فكيف يتسنى لنا أن نقرر ما ملمسه أسياناً من أن منتجاً أو مسرحياً يقوم بإخراج مسرحية ناسحة كتحفة من الروائع المسرحية - ثم يقوم هذا المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستمينا بصفه وحداثته في الاختيار والتمويق وبفهمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتي هزيمة فاشلة ؟

إن هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج إنما تفهم ذلك أنه عند قراءة النص وعند التدريب على التمثيل وعمل البروفات لا يرى أحد سوى نصف المسرحية ، أما المسرحية بأكملها فلا تتصل كاملة متكاملة إلا ليلة لقائها بالجمهور ، ذلك اللقاء الذى يتخفى غالباً مفاجئات مدعلة .

وعنى عن الفنان أنه إلى جانب المؤلفين المباشرة - نجد أحياناً جماهير أقل ما يقال عنها أنها غير تاضئة ، ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضاً - الذى ينتظر المؤلف المسرحى : لا أن يكتب للجمهور فحسب ، بل وأن يرتبط بمصره بمستوى هذا الجمهور .
وهكذا يحق للمؤلف أن يحدث نفسه قائلاً : لن يكون عظيم إلا إذا كان الجمهور عظيماً - أن يلبس واحداً لا يستطيع معرفته أن يخلق جو الربيع .

ولكى يستطيع المؤلف الموهوب أن يجمع جمهوره يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمع .
يقينا أنه عصر مصير مصروف بالمفاجئات ، وهنا ندرك معنى الكلمة التى قالها « مونتيل » عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى « كورنى » :
« إن الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائياً إلى مرتبة الكمال التى يلبسها عصره » .

ولكن قد يقول قائل : إن الفنان لا يعمل لأجل الجمهور إنما لأجل المستقبل - أو بمعنى أدق ، أنه لا يعمل لأجل جمهور اليوم بل لأجل جمهور المستقبل - ولكن كيف يتسمى لنا وسط حماسة اليوم أن نتكهن بفوق الأجل القادمة ؟ إن حظوظ العمل المسرحى هو ساحه أمام جمهور اليوم ، ذلك النجاح الذى يسجد يوماً بعد يوم على مر الزمى .
غير أنه يحدث أحياناً أن يكتب مؤلف أكثر من مسرحية لا يتفاعل معها الجمهور إلا بعد فترة من الزمن كما كانت الحال مع « موميه » ثم مع « كلوديل » من بعده .

وتصارى القول ، أنه الأمانة التقسامة تقتضى من المؤلف والرائع ورجل المسرح والجمهور أن يواظبوا العمل المسرحى المحدث فى صراحة تامة ويروح الحد الذى لا يعرف التهاون - فلا ينتظر أحدهم إلى هذا العمل على أنه سبيل إلى مثل الوقت ، إنما يجب أن ندرك حلولة المسئولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف واتاحه الذى يمثل الجزء الأكبر من

الفن الذى للشعوب .

بالأعمال المسرحية الكبرى حيز سبيل إلى التسامى ، وأغنى بشرح للطمانية والمسلم .



اللياب الثالث
الإخراج والتسجيل-



٩ - المسرحية بين الإخراج والتشيل

منذ أكثر من قرن قال « ألفريد دي فيني » أحد مؤلفي المسرح في فرنسا :

« ان المسرحية راي او فكرة تتضمن صورة آلية تتبدل وتتحول الى آلة بفضل الإخراج والتشيل » .

وان كان هذا التعريف القاسي المرير للمسرحية يميز الى الفضل الذي أصاب هذا الشاعر حين ألف مسرحية « شاتوتون » وغيرها ، فان هذه العبارة تدعو الى التأمل ولا سيما أنها كانت موضع تطبيق بمص كاس المخرجين مثل « قوى جوفيه » ، في كتاب أصدره في سنة ١٩٥٩ ضمنه خبراته المسرحية .

والقصد « بالآلية » في المسرح هو كل ما ليس بأراء او أفكار في المسرحية وإنما كل ما يتصل بالناحية الملموسة من أعمال الإخراج والتشيل التي تؤثر في المنخرج تأثيراً حقيقياً كما أنها تطبع المسرحية بطابع صميم : فإجهزة المسرح ومعدات الإخراج وحركات الممثلين هذه كلها فنون آلية وإعدادات مسرحية خاصة ، وتقوم المسرحية على هذه الفنون الآلية والاعدادات الميكانيكية التي تسمى « بالإخراج المسرحي » مما يجعل المسرح قسماً يقوم على عملية التحويل والتبدل التي تتطعت عنها « ألفريد دي فيني » وأهمها بما تحوّل أفكار المؤلف ومشاعره وأحاساساته الى فن تشيل وتفسير وتنفيذ بالوسائل الآلية او الميكانيكية التي من شأنها ان تكتسب بها أفكار المؤلف ومشاعره قسرة على التأثير في المنخرج .

وهكذا نرى ان كل ما يودعه المؤلف قصته من افكار ومشاعر ، وكذلك كل ما ينتظره الجمهور من المسرحية ، يستقته المخرج والممثل بفضل العمل الفني والاعداد الالى ، وهذا هو المقصود بصلية تقصى المسرحية في صورة آلية ..

لذا سلطنا « بالية » المسرح ادركنا الرواية التى ينظر منها المخرج الى المسرحية ، فالمخرج لا ينظر اول ما ينظر الى آراء المسرحية وافكارها وان كانت هذه الآراء وتلك الافكار في نظر الجمهور بلا شك هي جوهر الرواية ، ولكن ما يسيه المخرج آراء وافكارا ليس سوى رده من القناع والاحساسات يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ثم يستأثر المخرج بهذه الرداء مملنا حتى طبعته له . ثم ياتي مخرج بمده يرتديه بدوره ليقدر على طريقة الخاصة وبشكله بأسلوبه الخاص . وغير مسرحية هي التى تبصت الدقة في قلب المخرج وجسده حتى يتدفق بها ، وتخرج اخراج هو الذى ينقل هذا الدفء الى المتفرجين .

ونتيجة لهذا المفهوم نجد المخرج لا يصنع كثيرا ما اراد أن يقول المؤلف في مسرحيته أو ما لم يرد أن يقول ، اما الامر المهم بل والجانب الحيوى في نظره هو ما يكتشفه بنفسه في المسرحية سواء قصد المؤلف الى ذلك ام لم يقصد .

اذن فكل ما يصنع هو لون الحياة التى يعيشها في المسرحية والجزء الذى يخلقه حول احداثها والمائى التى يبررها والتمازج البشريه التى يصورها الى غير ذلك من انطباعات الشخصية .

وهكذا تكون المثبة التى يضطلع بها المخرج ، فعليه تقع الضرورة او الحاجة الى التفكير والتعامل لايرار المعامى التى تنسبها بصورة غير مباشرة الى المؤلف .

كذلك الممثل لا تهتم كثيرا آراء المسرحية فقدر ما تهتمه الناحية الفنية والآليه ، ثم الامر الذى يحسم عن هذه الناحية . فهو لا تمبه مثلا فلسفة هذا المؤلف أو ذلك - أو نظرياته وآراؤه اما تصه مرانا للمسرحية من الناحية الفنية ، فيشغل باله تحقيق جوهر سبيل يكفى لهذه المتزايا العسة ان تنتقل الى الجمهور فيحسها وينقلها .

للممثل هدف الى أن يجصل الجمهور بفهم المسرحية ويلموتها ثم يجب بها . تلك هي القاعدة الذهبية لمهنته . ثم سيج عن فهم الجمهور للمسرحية واعجابه بها ان تاتر بالآراء التى أبرزها المخرج والافكار التى

يجسمها المثل ، وبهذا يتحقق في ثوب آل وقني اتجاه المؤلف نفسه ان كان ينزع الى التحليل التفتسي او الى النقد والتهكم او الى معالجة بعض الصوب الاجتماعية او الى غير ذلك .

فلكى يثير المخرج والممثل اعجاب الجماهير عليهما ان يأخذا في الاعتبار شخصية المؤلف نفسه ووجهة نظره من حيث الهدف الاساسي وهدف الترويج من النفس او السلية .

وعلى ذلك فالهم في نظر المخرج والممثل هو جو المرحلة والاحساس العام الذي يتردد في اوجاتها من الناحية الفنية . اما وجود الآراء في المسرحية فليس امرا ضروريا في نظرها بل لصله في رايها يتناقض مع مبدأ نجاح المسرحية .

ولايضاح هذه الفكرة التي ربما لا تروق للكثيرين بالرغم من ايمان كبار المخرجين والممثلين بها ، نذكر ان المقصود بكلمة « آراء » هو التخرج المنطقي في المسرحية والمناقشات التي تضيئ فضاء من الحماسية على الاحداث والاشياء لصلحة النظريات او الافكار التي يعرضها المؤلف ، وهذه كلها أمور تدعو معها الجذوة التي يحتاج اليها الممثل ، وهي جنوة الفطرة والحيوية .

ففي المسرحية تسم الحواطر جنباً الى جنب مع المنطق والاحساس في تداخل وترايط لا ينقسمان ، كما يبران في قوة اشتقاق تدفع الى الابهاء والخلق الجديد تود ان يحس احد هذا السر . وتشأ الآراء عن هذا المطلق الجديد ، والآراء التي نتيجة تصف من العجز المسرحي ، وهذه النتيجة غير مستقلة في ذاتها وانما هي نتائج ينشأ عن المسرحية ولا يمكنها ان تدحج الى احد من ذلك في الفن المسرحي .

فإذا ما اطلقنا كلمة « آراء » على الافكار التي يظسمها المؤلف مسرحيه فلما نحطه السسمية ، لا ان المؤلف يقدم لنا امكانيات من التصر من شأنها ان تولد الآراء في نفوسنا وفي عقولنا . وهذه الامكانيات التصرية ليست سوى حواطر او على الاصح توارد حواطر .

اما اذا كانت المؤلف فكره محددة في مسرحيته تبلور في ذهن المتخرج بل مشاهدتها - فهذا دليل على ان المسرحية غيره ، وان المؤلف لم يصل بعد الى عقلية الخالق المسرحي - فكلمة اوتصفت المسرحية فتورا وفنا - قلت امكانيه تحديد آرائها وتبلورها في صياغة ثابتة . وكلمة

عظم المسرحية ازدادت نحوضا يفضى الى وفرة سبل تأويلها وعلى في
امكانية فهمها .

فان ما نلمسه في الاعمال المسرحية الكبرى انما هو انشاقات من
الافكار تتجاوب بين اوكالى المسرحية ، هو نبضات تتبادل الايقاع ، او
ومضات تتألق لتنجو لم تعود الى التلق . لو هي اقرب الى اشباح
الآراء الحقيقية الواسعة ، ذلك بان ادور حسانس الفن ان يكون تلميح
لا تصريح .

أما عن ايضاح آراء المسرحيه وبلورتها في صياغة محددة فهو امر من
شأن المخرج الذي يطيل التأمل ، ومن شأن الممثل الذي يركز وجهه في
إنشاء التعويل ، أو هو من شأن الناقد أو الدارس الذي يتوفر على تحليل
المسرحية ليخلص منها الى الآراء والنتائج التي يراها .

فان كانت الآراء والافكار كما ذكرنا هي آخر ما يعنى المخرج أو
الممثل فهي أيضا آخر ما يعنى المخرج كذلك . وان بدت هذه الفكرة
غريبة لأول وهلة نأنا لو أحصا في النظر لرأينا ان ما يعطى المخرج الى
المسرحية العنائة ، هو جو المسرحية من احراج واداء ، ومن خلال هذا
الجو تتولد لديه الآراء ثم تستقر في ذهنه وتنمو فيه وتزدهر .

ويكاد القارئ المسنن الذي ينى قيمة القراءة يقرنها بالتأمل
ان يفتح نص المسرحية ليقرأها وهو يروح في قراءة نفسه ان تكون على
درجة من الموضى يتفتح معها نور عقله ليطلق عليها صورا يكشف له
خاطرا جديدا أو يوحى اليه ناقمات يتجاوب مع طبيعته وتفكيره الشخصي .

وآخر احراج للمسرحية هو الإخراج الذي يسمح لكل شخص ان
يتحرر من كل رأى يفرض عليه فرضا ، بحيث يقبل بالمسرحية على
طريقته الخاصة ، فيمنح مثل هذا الاحراج كل متفرج الحرية في ان يشبع
مشاعره . ويتبر أفكاره الخاصة في نفسه ، سواء كانت هذه الامكار كاملة
على نحو لا شعورى أم على نحو شعورى تنتظر صودا يمينها على الوسودج
والسلور . فلا تلبث المسرحية ان تنجز الانفصالات النفسية التي يلقى هذا
الصودج وتمتج ذلك الرى والصبح .

وهكذا ينشأ الاختلاف في التعليق على المسرحية اذ يختلف تأويل
المسرحية على حسب الموقف الذي يتخذه الانسان منها . فالقارئ يفهمها

يربط عليها وفقا لطريقته في تلقيها واستقبالها ، والمخرج أو الممثل يفسرها ويؤدوها على حسب أسلوبه في عرضها وعملها ،

وهكذا تنفذ المدة الأولى الى المرحية من باب التحليل النفسي والعمق التحريضي أو الفلسفي ، وتتناولها المدة الأخرى من ناحية الحركة والأحداث على غشة المسرح -

فإن كان العمل المسرحي يتيح مجالا للتعلق المضارب واختلاف وجهات النظر ، فهذا أمر طبيعي مرده الى اختلاف سبل تناول المرحية وتباين النظرة في الحكم عليها والى تعدد الثقافات وموقف الناس منها .

ومن هنا نثبت فكرة التضامن الانطوائى بين جمهور المسألة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يطلون المرحية وينظرون اليها بأسلوبهم ، ومن فكرة التضامن هذه نشأ المشاركة الوجدانية التي يبدونها لا تتحقق رسالة المسرح بل لا تعرف المسرحية الى الجراح سبيلا .

ويمكن القول في ضوء هذه المعلومات بأنه ليس ثمة ما يدعو الى جراحة النظريات التي نشرها مسرحية من المسرحيات لاحراجها أو تمثيلها ، كما أن المخرج أو الممثل ليس بحاجة للرجوع الى مصادرها المختلفة التي استقى منها المؤلف معلوماته ، ولا داعي لتحليل عناصر التقليد أو التفل التي يحتمل أن تكون بها ، بل لا داعي كذلك لأن يؤمن المخرج أو الممثل بالمعنى الفلسفي لنظرية من النظريات المروضة في المسرحية .

فكل تحليل للمرحية على هذه الصورة ليس في مصلحتها ، بل إننا نخطئ الظن لو اعتقدنا أن المسرحية تعتبر ناجحة فنيا لو كانت قليل التحليل التقليدي . فتحليل المرحية أشبه بشرح الأجسام ، ولا يمكن بشرح جسم حي الا بعد تحديده وتحريده من الحساسية وكذلك التحليل يجرده المرحية من حيويتها وشمل حساسيتها فتبدو جدا مهلهلا ،

لما دعما لا نود للممثل الرجوع الى مصادر المسرحية ولا ننأى بضرورة تحليلها فكيف يكشف جو المرحية الذي نرى قلب الجمهور وفكره ؟

إن السبل الوحيد للممثل ليكتشف جو المسرحية والاحساسات العامة التي تتردد في اصداؤها - هو أن يقوم بعمل « البروفة » ثم

مثل المسرحية ، فعملية الالتقاء هذه - بالرغم من الزاى النقد التى توجه اليها - خير سبيل لكشف به الممثل جو المسرحية ، غير أنه أحيانا يحرص الممثل على الالتجاء الى الطرق الأكاديمية لفهم المسرحية وكشف جوهرها مثل فحص مراحىج المسرحية ودراسة العقلا وببائها وصلتها بالترننخ والعصر الذى تدور فيه أحداثها ، وهو حين يفعل ذلك إنما يكون مدفوعا برغبته فى احترام فنه ، وبدافع الاحتياط بقوله جمهور المتفهمين الذين ألفوا مثل هذا الفحص أو مثل هذه الدراسة للمسرحية ، وهناك فئة من المتفرجين يعتبرون المسرحية حدثا هاما يتضمن معلومات تاريخية واجتماعية وتحليلا نفسيا سليما .

للممثل لذن يحرص على أن يلم بجميع المعلومات المتصلة بالمسرحية وكأنه بذلك يحرص على أن يدرك جوهر مسرحيته أدراكا واعيا فى الوقت الذى يسدو فيه مهتما بالجمهور الذى ينتظره وبحالته النفسية والثقافية ، كما من ممثل يجازف بأن يتجاهل وجود الجمهور أو يتجرد عن هذا الوجود ، بل على المكس أنه يفرض على نفسه ضرورة فهم جمهوره فهما دقيقا لكن يزن مستواه ، فعلى هذا الفهم يتوقف تجاوبه مع جو المسرحية وجو الجمهور ، لذا فلأهم ما يعنى الممثل ويستأثر به ويأخذ عليه قلبه ولبه وجسده هو تقصى الشخصية التى يمثل دورها واعداد الحسم نصيبا ونفسيا ، وعلامة الحجرة ونبرات الصوت لآداء المطلوب وفى هذه العملية لا مكان لاطلاقا لاية فكرة أو رأى - فلا شيء يمكنه أن ينفذ إلى داخل هذه العملية أو يحضر بين النص المكتوب والطلاقة من تم الممثل ، إنما المهم شيء واحد فقط ، وهو تلك اللحظة التى تساب فيها الالتقاء فى سر وأطمئنان من بين شتمتى الممثل فتشعره هو الآخر مجسج الاحاسيس والمشاعر التى عاشها المؤلف حين كتب نص مسرحيته -

ولا يستطيع الممثل أن يتقن دوره ولا المخرج أن يبرز فنه إلا اذا كان يؤمن بالمسرحية وبقيمتها ، فيجب أن يؤمن المخرج أيضا صادقا عميقا بالمسرحية وبعبقريه مؤلعا - ولا يبنى أن مستقى إيمانه هذا من آراء النقاد وتعليقاتهم ، كما يجب أن يتحاشى الاحكام الصلعة عن مؤلف من المؤلفين ، فالاحكام العامة لا طائل من وراءها حين يقوم المخرج بدراسة المسرحية فنيا ، إنما هو يعتمد على ذوقه الفنى ونظرته الرواية، فلا تبرير لاختياره مسرحية من المسرحيات الا جودة المسرحية نصيا وعظمة المؤلف فى نظره من ناحية العبقرية والالهام -

فحين يكون المؤلف فنانا شاعريا فإن وجهه الرفيع وتفكيره العميق السلس يطبعان عمله المسرحي بهذا الطابع ويرسمانه الى صفات الاعمال الخالصة ، اذ يتنازل الفن المسرحي في التأليف بأن كل ما هو مادي مرسوم للدمار والفساد وأن كل ما هو معنوي جوهري هو الذي يمدود في المسرحية ويصعد قيمتها ، لذا ترى أن هناك عناصر لا توصف ولا تحصى بالافاظ ، بل هي مزيج من مصطلحات الوحي والبنائيات فكر المؤلف ووثبات حسه المزهف ، تلك أمور تهبط للمسرحية النجاح المثالي في ظروف لا تنال منه الايام .

والخرج يحس هذا كله فتستهو به المسرحية التي تبدو له نابعة من الحساح داخل كان يؤرق المؤلف فانفجق الى الكتابة ينشر خلاصه من الاقتدار أو المصطلح المسرحية التي كانت تدور في قلبه وقلمه . تلك هي المسرحية بمعنى الكلمة في نظر المخرج .

وأحيانا تبسو مثل هذه المسرحية منسدة أمام تفكير القاصي فتقاوم تيار التحليل الهادئ المادي ، وهذه كلها في نظر المخرج ملامات أكيدة على أن المسرحية جذيرة بعلمه ، فالخرج الذي مارس منه طويلا وعرف المسرح بكتسبه خبرة وجراة ، حيرة في فهم تلميحات النقل وعدم حدودها في بعض الاحيان ، وحارة في التمسك بفنائل المسرحية التي تبرز له قيمتها الغنية بعض النظر عن عدم اعجاب القراء أو التفاد بها .

بل حين يقدم المخرج على اختيار مثل تلك المسرحية يحاول أن يجعل الجمهور يعيها ويستسيحها بأن يصل الى الوضع الذي كانت عليه تلك الرواية في احساس مؤلفها المبكر ثم يكتشف عن الصورة الصادقة لتلك المسرحية بعيدا عن كل محض سابق لها أو حكم عليها .

تلك هي مهمة المخرج حين تطول المناقشات وتحتد حول المؤلف المسرحي أو حول المسرحية ، فيتدخل المسرح برسائله الخاصة ، وهي أن يرسل التلح المتراكم فوق نص المسرحية ليقدما حياة نابضة على المسرح وحين تتحقق روح الشركة بين الجمهور والممثلين ، يكتسب النص دفعا حقيقيا هو دفعة الحياة .

ومهمة الإخراج المسرحي هي إعادة النظر في المسرحية المكتوبة لمحت الحياة في اللفظ تبسو ميتة عند القراءة المادية ، فالقراء يحسون على أن قراءة المسرحية لا توحى مطلقا بما سيقدمه لهم أمثلها وأخيرا .

حياة المسرحية تبدأ بقراءة النص وكان المخرج وكل من مثل يقرؤه لمسايه الخامس ، ثم يتم الالتقاء ويتطور المسرح على أثر حالة جسدية معينة ، إذ تجب مراعاة نظام خاص لتسليمة التنفس وللإعداد العضلي وضغط الدم ولعالة الجسم عامة ، منجب مراعاة هذا كله حتى يتسنى للممثل أن يشرب نص المسرحية ويشبع بها ويجعلها تسرى في أوصاله جميعا لينقلها على خشبة المسرح نابضة من أعماق كيانه وكأنها قريب من التنبؤ في محراب الفن المسرحي .

وهكذا قدب الحياة في المسرحية منذ أن تبدأ التدريبات على التمثيل فوق خشبة المسرح العلوية ووسط قلعة حاوية من التفرجين ، فببدا الممثلون الحوار وكان كلا منهم يملأ الآخر بشعلة الحياة تدريجيا الى أن يبتثق شياؤها قويا متألقا . وعندئذ تنطص أحداث المسرحية من ضيق الخيال والتكوين لتتجسد في حيوية الواقع بفضل فن التمثيل والتقليد .

ولا تقع حياة المسرحية عند حد ، بل هي تتجدد بين يدي الممثل في كل مرة يحيا فيها الممثل دوره ، إذ أن المسرحية التي تنبع كلماتها من كيان الممثل توحى اليه بالعمليات حاسة وحركات واختارات معينة يتقن بها وجدانه وحتى صوته يكتسب حشوة أو زينا يلائم مع دوره ، فمنحى أن حياة غريبة غامضة تسرى في أرحام المسرحية تتجدد في كل مرة يوقع عنها الستار .

ومن المحب لته يتطرق على المخرج أو الممثل الحكم على مسرحية حاشا أحداها ونصها وعاشت فيه فترة طويلة فلا ينسى له الإصاح عن الممثل التي يملأ بها قلبه . وخاصة الممثل فهو بعض الى نص المسرحية يخرج من بين شعبه ومن بين أهواء وملائه عددا لا يحصى من المرات وكل ما يحصى به هو أن نصا مسرحيا يخرج من سجلات العالم المسرحي وهو عالم يغوص بببل وحرارة لا يعرفها عاكسا .

وهناك سؤال نصب أن نعرض له في هذا المقال ، وهو :

لماذا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات ؟

إذا ما سألنا مسرحيا عن السبب الذي من أجله أخرج مسرحية دون أخرى فغالب ما نعلم عليه الأجوبة لأنه لم يوجه لنفسه هذا السؤال ، بل لحل هذا السؤال يبدو له غريبا كما لو كنا نسال علاحا مثلا : لماذا يطبخ الإنسان ؟ أو سائل ظمان لماذا يشرب ؟

فلو حدث أن سالنا متفرحا ، لماذا أخرجت هذه المسرحية دون غيرها ؟ لأحس بأن « لماذا » سؤال حاطي ، أو على الأقل سؤال فقير بالتقليد إلى المعنى الفنية التي يجب أن يشتملها الجواب .

ولقد وجه فعلا مثل هذا السؤال إلى بعض المخرجين ، فكانت الجواب دائما يشوبه شيء من التحير ورغبة متكلفة في تبرير الاختيار ، وعدم كلها أمور تشبه حقيقة مشاعر المخرج ومهما توسى الصديق والرفقة في التعبير بجوء أحاديثه ناقصة دون الحقيقة : فيقول أحدهم وهو « لوى جوليه » :

« إن الأسباب التي ألهمها هذا على معرفة سبب إخراجي مسرحية دون غيرها أشبه بالتمطلات أو الأطلال التي يقفها الفنانون أو الممثلون أو الاطفال المتبولون بينهم اليها ذوقهم وميلهم الخاص ، إلا يتحدثون عن تصرفهم هذا إلا إذا أرادوا تبريره » .

ومن السخرير تبرير أي عمل فني تبريرا دقيقا ونافيا . فالأسباب التي من أجلها يقدم المخرج على إخراج مسرحية من المسرحيات هي الأسباب التي دفعت إلى اختيار الإخراج مهنة له وهي من قبيل الأسباب التي من أجلها يلعب الناس من آن لآخر إلى المسرح متفرجين وهي تقريبا الأسباب التي تجمع الممثلين والمخرجين في قاعة واحدة تربطهم عاطفة منزلة تقوم على روح التجاوب وحيوة الشركة والرغبة في التمتع الهنيئة ولعلها أيضا الأسباب التي دفعت المؤلف إلى كتابة المسرحية . ولما نخرج من هذا كله بأن تعرف المسرح هو - محاولة التسلية والفهم السليم للحياة والانصاح بها في الأحكام ، لما كل ما هو إرادة مبيتة أو نية مضمورة . فمن شأنها تضاد العمل المسرحي . فلا توجد نية سابقة اللهم إلا الرغبة في غزو القلوب وغرس الحب فيها . فمن البعث أن نقول : إن المسرح جهاز لإصلاح الأخلاق وعلاج الرذائل ؛ فسيأت النقد والهجة أداة وعزبة بالقياس إلى المؤلف المسرحي . فليست المسرحية قطعة هجاء أو دوس أخلاق إنما هي قبل كل شيء الآلة كريمة لحوائز الحق ودوافع السعادة » .

بل إن طبيعة العمل المسرحي أن تكون قوسمة الذين كتبت لأجلهم المسرحية من قلوب وممثلين ومتفرجين لها دائما تنخفض دائما عن نقاش ومحوات واعتراضات ومختلف ألوان المشكلات التي تدبرها المسرحية الحية ويعتقد كل فرد في هذا النقاش أنه يرى الحقيقة أمام عينيه ، بل أنه

لا توجد حقيقة سوى السم يرلما أو كما يقول المثل الفرنسي « إن كل فرد يرى وضع النهار أمام باب بيته » .

ووسط هذه الحقائق الفردية يتصن على المخرج المسرحي على أنه المدرك لهنته أن يتحفظ من هذه الأحكام جميعا فيتعاضد أن يستخلص لنفسه مفهومها معينا للمسرحية من أحكام الآخرين .

وبخلاصة القول أن المخرج يقوم بإخراج مسرحية من المسرحيات لكي يرباح قلبه ويخلل السرور ال نفسه - أما هذا الشعور بالسرور والارتياح فينجم عن قضاء فترة ممتدة يحقق فيها للمخرج ذاته الفنية تحقيقا كاملا غير متقوص » .

ومع ذلك فلا شك أن شعورا يطفو فوق هذه المشاعر جميعا ويكون بمثابة ذروة النجاح للمخرج والممثل على السواء ، حين يقف جمهور المتفرجين في حاشية الإعجاب ليصفقوا في نشوة بعد استدال السنار -

ولعل هذه الحباسة وتلك النشوة الجماعية من قبيل المجزئات التي يقتضي حدوثها كل من المخرج والممثل . ومن الصعب تقسيم هذه الظاهرة وكيف يسرى هذا التيار الحاسي بين جمهور المتفرجين ، فهو أشبه بمرحة من الغليان أو الفوران تشأ عن ارتفاع الحرارة على حشية المسرح وتتقل علوى حدة الحرارة من قلب الممثل إلى قلب المتفرج ثم من متفرج إلى آخر فتسري حسنة « العدوى » في سرعة التيار الكهربائي وكان كلا منهم يحس بأنه لا يرغب في أن يكون وحيدا شاذا فيجتمع لا شعوريا مع الجمهور .

اذن فالمخرج يقوم بإخراج المسرحية بدافع الحاجة إلى الشعور بالرضا والارتياح ، وهذا الشعور هو في الواقع هدف العمل المسرحي : فالأولف يشير بالحاجة إلى التخلص من موضوع يلاحظه ويبدأ عليه فكره وقلبه ، والممثل أيضا حين يتلقى هذا الموضوع يشير بالرغبة الملحة في نقله إلى الجماهير ، والجماهير تشير بالرغبة في « استقبال » شيء لا تقنعه لهم الحياة اليومية المادية ، « والاندماج » ولو إلى حين بقلوبهم وبأحاسيسهم في حو لا يختلف عن حياتهم أو طبيعتهم الحاسسة ، فالمسرح يقدم لهم صورة متكاملة للون من ألوان الحياة .

فمصور المسرح إذن بالرضا والارتياح منه ان هذا الممثل بديهي
ويرضيه وهذا هو أيضا الجواب على استفسارنا : لماذا يكتب المؤلف
المسرحية ؟ ولماذا يستلها الممثل ؟ ولماذا تشاهدنا ؟

هذا كله يتم بدافع شعور عسير التحليل ، انه دافع واحد يتخف
في نفوس الأشخاص المختلفين مظهرًا يتفق مع مواهبهم ، فيجعل هذا
الدافع عند طئة قليلة في التأليف أو الإخراج أو التمثيل وعند الغالبية
في المشاهدة : انه نداء الفن ، نداء المسرح .



٣ - فن الإخراج والتمثيل

لعل المقصود بتمثيل المسرحية هو جعل الأحداث حاضرة أمام الإنسان بحضور شخصياتها ، وليس هذا « الصور » ، مقصودا على الابد المسرحي .

فالقصة أحيانا تقترض حضور الشخصيات حين يحرم المؤلف القصصى على سرد بعض الوقائع سردا متقا ، أو حين يقدم شخصياته للقارىء بصورة مباشرة أو يوحى بها الى ذهنه ووجدانه ، أو يكتب بالحديث عنها ، وفي هذا كله لا حيلة له سوى تسليط أضواء من الالفاظ المنتقاة ، ولكن المرح « الوجدى » أكثر من القصة ، المؤلف القصصى أكثر تحفظا في عرض شخصياته على صورة كائنات موجودة وحاضرة أمام « القارىء » ، وليس مصى تحفظه هذا أنه يحرم شخصياته من الميق النفساني ، ولا أنه يحرم على نفسه أن يتعمق حياتها الداخلية ، ولكن شخصياته هم لا تخرج في جميع الأحوال على أنها شخصيات وصية ، سنو استطاع بفضلها أن يثير المشاعر ، فهو لا يلجأ اطلاقا الى فن الخداع أو الى سبل غير مسرحية ، فلا حيلة له سوى كلماته يستعين بها على النفس بهزها وعلى العقل ليسيطر عليه .

وقصارى القول . ان المؤلف القصصى يدخل من الباب دون الاحتكام أو تحايل ، اما المؤلف المسرحى فانه يلجأ الى سهل التحايل والاحتكام في جراحة صارخة ، فهو يلقي على خلسة المرح نكائات من لحم ودم . ذات روح نابضة . ويجعلها تتكلم وتصيح . ويخلق بينها وبين المتفرجين

علاقات من الاستلطاف أو الجفاء ، ومشاركة في المشاعر والميول . اما الى صالكة البحر أو الى مزارع الشرا وهو يتعمق قلبهم وينفذ الى غور كيانهم ، ولكن يتبقى هذا كله نراه يستبيح جميع السبل ، فلما لم تصفه الألفاظ وتسد حاجته ، أو اذا وجد صوره واستعاراته ضيقة حزينة ، فانه يعتمد على تدخل المثل بوسائته التقليدية أو قبعة التراجيدي ليثير للمشاعر ببرات صوته وحركات جسمه ، فيفرض على المتفرج حضور الشخصية أمامه -

لم يجه دور المخرج بشفه ومناظره وأغسواله ، فلا يثبت أن يهتز كيان المتفرج بأشده ، يسيطر الفن المسرحي على جسمه مسيطرة تامة تجعل هذا الحسد يشد حيوط العقل والروح اليه .

وان بعد الاشارة الى في الإخراج تصلنا على الحديث من الدور الجوهري الذي يحلقه المخرج ، ففي الواقع لكي يستكمل العمل المسرحي أركانه مانه لا يحتاج الى تدخل الممثل بحسب ، بل لا بد من اسهام المخرج فيه ليقوم بالدور الذي يؤديه وليس العزقة الموسيقية في تنظيم حركة « البجملية » وتنسيقها ، فهو الذي ينظم التمثيل ويضع الممثلين لايفاع معين ، ويجعل من خيبة المرح مكانا يلتقى فيه الناسق مع الانسجام بين من يغفون على هذه الخيبة -

ويقول « جاك كروي » صاحب أحد المسارح في باريس :

« اتنا نفهم الاحراج المسرحي على أنه وسم الحركة المسرحية وتحليلها ، فهو يشمل مجموع الحركات والكلمات أو طريقة التوف والتحرك ، كما تشمل الناسق بين سمات الوجوه والاصوات والصوتية اي أن الإخراج هو مجموع المنظر المسرحي بمختلف أساليبه والوانه . وينبثق همدا كله من فكرة واحدة هو فكرة المخرج ، يصمم ويظمه ثم يوزعه في الناسق واسحام ، كما أن المخرج يقدر مسورة مجسمة ما يقوله المؤلف ، ويبتكر كل شيء لم يذكره المؤلف ، لم يشيخ به. الشخصيات تلك الصلة الخفية التي هي في الوقت نفسه ظاهرة للبيان كما أنه ينسج تلك الصداقية البائدة وتلك الصلة المعصية في ثلاث الممثلين بالجمهور ، ولولا هذا كله لفقدت المسرحية حير ما فيها من سبل التعبير حتى لو قلم على تشيها خير الممثلين » -

فإذا كان التمثيل معناه أصلا حضوره شخصيات أعلام المتفرج ، فالإخراج هو الفن الأسس في إبراز هذا الحضور أو التحسين المسرحي ، فهو لا يتبع مختلف المبادئ والآلات بل يضيء عليها غلانا فيأوي بتعطى فعالية

المعدات الآلية إلى ما هو أبعد منها من الناحية الفنية ، فالخرج لا يكفيه خلق الإثارات البصرية أو الصوتية بل يلجأ إلى التريث والتحفيز في استخدامها فحاشيا للمغالاة في الإلتجاء إليها أو عرسمها بصور صلوخة خشية أن تحول نظر المتفرج من فهم من المسرحية أو تصرفه عن الاستمتاع بلحن التمثيل .

ويجلى فن المخرج أيضا في حرصه على أن يخلق من خشبة المسرح مكانا للوحدة أو الشركة النابضة بالحركة بين الممثلين . وهنالك الشركة كثير بدورها استجابة القاعة في وحدة وشركة مع الممثلين ومع المسرحية كما تتحلل دفقة الإخراج في إزالة مزعه الممثل إلى الفردية ، وخلق وعيشه في الاستئثار بخشبة المسرح ، إذ يجب على الممثل أن يشعر عند أداء دوره أنه يسم في عمل حاسم يهدف دائما إلى مكان وآراءه تتصل بالبنية والكون بأسره .

وهكذا نرى أن الإخراج هو الذي جعل من التمثيل عملا جماعيا يشبه عمل الفريق الرياضي ، وهو بذلك يشجع حياة الشركة في عالم المسرح ، ومن ثم يردّه إلى أصوله الدينية القسدية عن طريق تنظيم التمثيل ليدو كأنه مراسم العبادة عند القدماء .

وإن كلمة الوحدة أو الشركة هي اللفظ الصادق الذي يصر عن جو الحياة الذي يجب أن يتفهمه المسرح ، ويلعبون حياة الشركة هذه لا تكتمل أركان العمل المسرحي ، ولهم الشركة أطراف ثلاثة : فيجب أولا تحقيق التناوب بين الممثلين على خشبة المسرح ، ثم حياة الشركة بين خشبة المسرح والقاعة ، أي التناوب بين الممثل والجمهور ، وأخيرا يجب أن يصرى تيار الشركة بدوره من القاعة إلى خشبة المسرح ، أي اتحاد المتفرج مع الممثل .

وحين تتوافر هذه الرابطة المثلثة الأطراف في تسبيح دقيق منهي ، يمكن القول بأن التمثيل أصبح متكامل ، وأنه يضيق حياة الشركة المثالية في العمل المسرحي .

وإن جميع الممثلين الذين لديهم دعي صلفق لمهنتهم قد أبرزوا هذه الحقيقة : وهي أن الصدى المطلق ورنين الشاعر من جانب الجمهور شرط أساسي لا مكنن قيامهم بأدوارهم . . . وأن الأعمال الجمهور هو النوع الذي ينشرون عليه أحسنهم عند التطبيق في أفلق الفن ، وهو الذي يساقدهم عند بلوغ الأوج فيه . .

وعلا الوعى الصادق لدى الممثل هو مصدر ذلك الاحساس بالرهبة

الذى غالبا ما يراود كبار الممثلين قبيل رفع الستار ، فمثل هذا الاحساس هو القلق الناشئ عن تساؤل الممثل : ترى ما سوى قاعة المسرح ؟ هل يستطيع الجمهور متابعة المسرحية والاندماج فيها ؟

ويسير الممثل الكبير « لوى جوتييه » عن هذا بقوله : « حين تأتى لحظة رفع الستار وسط السكون الصيقل الذى يلف المسرح لا يمكن لأحد أن يدرك معنى الرجفة الكثيرة للمتعة التى يوحى بها صحن قاعة المسرح البطلى بالغوص الشربة ، بصورة تتضخم معها الحسنية والمضاعف ، كما لا يمكن لأحد أن يدرك كنه ثبار الانفعال الذى يسرى فى القاعة ، فلا يعلم أحد : هل مصغره رقة المواطن أو البغضاء والنفور ؟ »

ويذهب الممثل « جان فيلار » الى اشد من ذلك حين يشترط لواقف جمهور يؤمن بالاحتماع اسمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته ، لكي يبلغ التمثيل درجة الكمال ، ويقينا انه محق فى قوله هذا .

فما من شك أن المسرح أصلا فى جماعى ، بل هو جماعى بصورة مرحوجة ان حاز هذا التعبير جماعى بين الممثلين أنفسهم ، ثم جماعى بين الممثلين والجمهور ، فمن السهول أن تحليل مسرحية يقوم بها ممثل واحد . وإن استق أن اعدد ممثل واحد بالجمهور ما يقول أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحى بأشخاص آخرين ويشير إلى شخصيات مصغرة . ثم يصل المحذر فى الحال الى حد الاستحالة إذا أردنا أن نفترض تمثيل مسرحية أهم متفرج واحد .

ويحكى أن أحد اباطرة ألمانيا فى فجر القرن الرابع عشر ، واسمه « لوى دي نافيير » أمر أن تمثل أمامه بفرقة إحدى المسرحيات على المسرح الرئيسى بالبلاد . فلم يلبث أن حكم عليه الفلاس بالتسبؤ والجنون ، فلانفعال بالمسرحية والاحجاب بها شعور حملى نفترض قيام حياة الشركة بل يبرز أهمية هذه الحياة وقبستها .

وتنشأ هذه الشركة من عدة عوامل أهمها نص المسرحية والأداء التى تصممها ، وعقدة الأحداث ، ثم الراقص التى تغطيها المسرحية فهذا كله نتج حالات وجدانية متشابهة ، ويهر المتفرجين بشاعر تطلق بعضها بعضا ، وإن كانت هذه كلها عوامل ذهنية أو نفسية فإن هناك عوامل أخرى تتصل بالجسم نفسه ، بل وبوظائف الاعضاء ، تحلق حياة الشركة هذه ، ولها فصالية كبيرة الى حد تنصل عنه اتصالا وثيقا بطبيعة المسرح .

ففى المدرج أو القاعة التى يجتمع فيها مئات الأشخاص ، ليست أنهم

جميعا ينظرون ويسمعون مما الى شخص واحد ، بل انهم يتنفسون منه هواء واحدا ، وعدة تشأ وحدة في المشاعر يلدغ ما يتعبه المردى ، وبفصاح ايقاع نبضات الجسم واتحاد وظائفه في جميع الانحصاص : هي. النظر والسمع والتنفس المشترك - « فالنفس المسرحي - كما يقول جوتييه - إنما هو قبل كل شيء نفس » ، والنفخة الثلاثة لدى المؤلف تصفون على العبارة المسرحية نوتيفا مينا وصخامة واتساعا حيتين وتركيزا في اللذة المشاعر ، لم يأتى صوت الممثل ليحمل هذا كله وينقله بفنه وتقليده الى الجمهور ، والجمهور يتقبله كضربات الإيقاع التي يصفح لها نفسه ويطيحه .

هكذا الى أن الاضائة الخاصة بالمرح تجذب الأنظار وتركزها فوق نقطة واحدة ، وهي حين تعمل ذلك إنما تساعد على خلق الاستسلام للصور التي يبتكرها المؤلف ويبرزها المخرج ، ثم يأتى الممثل ليجسده ويكسبها الحياة .

وهكذا يجد المخرج نفسه وقد ضحى لعالم غريب عليه ، يحيا فيه مع جمهور مخم دون أن يدري سببا لهذا التصوع وذلك الاستسلام ، ولا تلت أن تفلت منه عقليته حياله الداخلية وحركتها لتسجم وإشباع جماعي ، وكأنه مأخوذ بعمل التنويم المغناطيسى .

والى جانب الاضائة والمؤثرات المتعددة يتدخل عنصر آخر ، وهو شكل القاعة نفسها وأصابعها ، فهذا يحدد الصلة بين المخرجين وحشبة المسرح ، وتنجم عن هذه الصلة حياة الشركة المسرحية التي اخترنا اليها بصورة تناسيب وتجاوب مع نص المسرحية ، وتؤثر في التمثيل وتساعد على خلق طابعه المميز له . ان كان واقعا وإيجابيا ، أو جوه الخاص به ، ان كان خياليا أو رمزيا . فمس المساق الممثل بها ان أية مسرحية لا يمكن ان تعمل في أى إطار أو أبة قاعة كانت .

فقد بدأ كالت « التراجيديا » في بلاد الإغريق تمثل في قلب مسرح يضم المخرجين كجوه منه ، فكانوا يجلسون على صورة تاج فوق الدراجات. وكانهم يفعلون المسرح ويلفونه ويحلقون فوقه ، كما لو كانت حشبة المسرح تجذبهم اليها وكانها بشر القدر تضاهيه منه أصوات التشنج والعتاء . وإذا كان الممثلون يكلمون من مكان مرتفع بالقياس الى الصف الأول من المخرجين ، نجد ان فرقة العناء والموسيقى تقف الى جانب هذه الصفوف الأولى ، وكأنها حاشية المشرقين على خدمة المراسم الدينية والصادقة وهي تقف أسفل المذبح في أثناء الصلاة عند القمامة ، فتبدو هذه الفرقة

جنتابة الوسيط بين جمهور الشعب وذلك السر القامض الذي يجري أمام عيونهم . وكان المسرح في تلك المصور يفره صوه النهار ، وقد اقتنع سمعه ليطل على قبة السماء . اذ كان ممدا لاجياء حفلات عامة - انشبه بالمراسم الدينية - تشترك فيها المدينة بأسرها بروحا وجسدا .

وكذلك كانت الحال في حلبة المصارعة عند القدماء ، أو حلبة سباق الثيران ، مما يضفي على هذا السباق طابعا مقدسا .

ومقارن هذا مثلا بالمسرح الانجليزي في بدايته ، وبالأطوار التي شملت فيه كبريات الاعمال المسرحية في العصر الالفبائي . فكان للمسرح في غالب الاحيان مقام وسط الفناء الداخلى للعشق أو الغناء ، فتوضع الواح الخشب فوق الحوامل وتطلق مناظر رمزية تسمد كل الاعتقاد على حيال المتفرج ، ثم يلتفت الناس من حول المسرح لمصاحبة الرواية .

فكما كان المسرح الاعرق في شكله الدائري ذي المحيط المهيمن ، وقتحه المظلة على السماء ، يتلام مع لقاء الجمهور بالهنة وبعميره ، فكذلك كان المسرح الالفبائي بشكله المستطيل ، وكأنه مقدم سفينة نفوس في الجمهور الذي يفره في العة واستحمام ، كان هذا المسرح أيضا يتلام مع مراحة الشعب لأبطاله وأحداث قاريته .

أما المسرح الإيطالي الذي أخذ شكله وهيكله ينتشران ابتداء من عصر النهضة في القرن السادس عشر ، فكان يفره صوه المصانيع ، كما كانت هناك بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور فجوة من الظلام الدامس تكتسب معها خشبة المسرح شخصية مستقلة منفردة وطابعا ذهنيا مستويا وعندئذ يتنمى الجمهور في المسرحية بصورة مختلفة : فهو لا يحرص فيها ولا يجد فيها صدق لما يدور في نفسه ، إنما هو منفصل عن المسرح يراقب ما يدور عليه ، ويتطلع إلى تلك الفصحة التي أعدت أمامه لتستأثر بجماله وتغفل دعوته إلى عالم الاحلام ، أو لترجمه بأنه يشهد أحداثا حقيقية ، ويستعين للمسرح في هذا الإيهام أو ذاك بالمناظر وسبل الحداغ البصري .

ومهما تكن من أمر ، فكل ما يدور أمامه من أحداث تتصل بالحياة البشرية وأوضاعها حتى لو لم يحرص هذه المواقف سوى أبطال منعزلين عنه تحت أصواء المسرح ، كما لو كانوا كائنات تسلطت عليها أضواء العمل لتحليلها والحكم عليها ، فلا يلبث أن يرتبط كل متفرج مغيط شدة إلى حدث مسهوي فكره أو قلبه ، هذا إلى أن علاج مشكلة اجتماعية واحدة ، أو التحرص لخطر واحد يدور في أحداث المسرحية ، يقع في نفوس الجميع التمايلات متشابهة .

غير أن صفة الانسجام أو الانسجام التي يخلقه المسرح الناطقي الذي اعتاد به الإغريق أو شاع في العصر الإلهياني ، انحصر وتبدد في صورة العزلة التي كان يصورها المسرح الإيطالي القديم .

لذا لا يرتاح مهندسو المسارح إلى الشكل المكعب أو المربع لأنه يحبس المتفرج وكأنه يرغمه في تنويم مغناطيسي بفعل ما يدور على خشبة المسرح ، ويؤثرون على هذا وذلك الشكل الناطقي الذي يوحى بتبادل المشاعر والمواقف ، ويبين امتداد الأحداث في عالم الخيال ، ميثاق الخيلة تسبب لتلحق بالانهاية في شركة عاطفية تنتقل بالمتفرج بين الواقع والخيال .

ولمينا أن الطابع العامي للفن المسرحي مرتبط بأصله الديني القديم ، فلا توجد سوى خطوة واحدة الانتقال من ظاهرة المشاركة أو حياة الشركة إلى ظاهره التصوف الروحي الذي ينسب به المسرح القديم في جوهره الديني .

ولو تأملنا معنى الطابع الديني للمسرح لرأينا أن كل انفعال عاطفي وروحي يربط الناس بعضهم ببعض ليشاركوا جميعا في فكرة تنتهي إلى عالم الخلق . هو لفهوم التسليم للمعنى الديني للمسرح ، فحياسة الشركة على هذا المستوى تولد الشعور بما هو مقدس على درجة متفاوتة في روحانيتها على حسب استعداد الأشخاص .

وعلى هذا الأساس يرى أن المسرح يعرض أصلا على عرض أحداث تنسم بالتسامي ، أو على الأقل ذات طابع يحوق المألوف أو المألوف ، أو بمعنى آخر يجب أن يستفي المؤلف أحداث مسرحيته بعيدا بعض البعد عن الحياة اليومية العادية ، إذ أن المشاعر القريبة جدا من مشاعر المتفرج ، والمواقف التي يلتقي بها يوميا في الطريق الصام أو في بيته - لا تقوم عليها المسرح الرقيق المعتاد ، كما أنه يبدو أن يوفق المؤلف المسرحي في إثارة حياة الشركة حين يعرض مشاكل محيرة ، بل إن عبقرية القائل المسرحي لا توقظها الأحداث المعاصرة : فمثلا في فترة الحرب لا يستطيع المؤلف المسرحي تقديم مسرحية مثابة عن أحداث هذه الحرب إلا عندما يستتب السلام وتقوم مسألة زمنية بين الأحداث والجوهر .

فالمرح يفترض دائما وجود المسافة ، أو البعد المسرحي . مسافة محبة بين حشمة المسرح والمتفرج ، ومسافة نفسية بين الموضوع والحياة اليومية المألولة ، وهنا يلعب الأسلوب دوره الضروري حسب يرتفع إلى

مستوى لغة الإيجال واسلوبهم ، ومن ثم يرقع المتفرج الى مستوى الاسلوب
الرفيع او ينقله الى عالم الشعر والخيال الشعري .

وكانت هذه المقاهيم متصلة بالاصل الدينى للمسرح ، ثم اخذت
الطابع القدسي للمسرح يضعف تدريجيا كلما تقدم المجمع وانتشرت
المضارة ، واخذت شخصية الفرد تتحرر وتكوى وتبرز .

ولما كان دور الثقافة اصلا هو التهورس بالشخصية ودعم استقلال
الصير وتحريره من كل تأثير فطري او عقائد لاشعورية كان من الطبيعى
ايضا ان ينحى الالف ومن ثم المسرح الى التحرر من ذلك الطابع الدينى .
فتقرى بذلك المصانص البسيطة من الدين ، ويحل الحدث الواقعى مكان
الاسطورة ، والتحليل النفسانى مكان مناقشات ما وراء الطبيعة وعالم
المجهول ، ودراسة المشاكل الاحصائية والخلفية مكان الايجاء بأسرار
المصير المامص ، واخيرا تحول محاكاة الواقع ومطابقته مكان التيسال
الشعري .

ويرى بعض النقاد ان هذا التحرر الذى يسير بالمسرح نحو التقدم
قد يحرمه عنصر التسامى فيقوده تدريجيا الى الضياع .

ولكن المسرح حين تبين انه فقد طابعه الدينى او المقدس حله صراع
النقاء والحرص على صيانة جوهره على ان يقيم دعائمه قوية تستند الى
عناصر اخرى وسبل جديدة للتسامى ، فيبحث عن هذا التسامى فى غلبة
الموضوعات او ابداع الخيال ، او فى روعة الاسلوب وحسن الجمال
اللغوى ، او فى سحر الاحراج وعظمته ، مما يلقى العمل المسرحى الهبوط
او الانحدار ، ليفتح أمامه سبب الانكار العاليه وأناقى الربر الرفيع .

ولكن هذا لا يصى ان الواقعية قد آقصيت من المسرح ، او ان كيان
لؤلؤتين المسرحيين يتناورن بهذه الواقعية مثل شكسبير وموليير وراس
وغيرهم ، ولكنها تتخذ اطارا فسيحا لمحبا بالمسرح والتسامى الرمزى ،
فلا مجال للواقعية التى تقنع بصورة للحياة اليومية لا فن فيها ، ولا مكان
للواقع الذى يحرص جردا من أجسة الخيال .

فهذه هى الزعة التى يتصف بها مسرح انقرن الملمرين ليحقق
اسلوبا مبتكرا فى بيان المسرحية ورقة حلالة فى اخراجها وتمثيلها ،
فهو بذلك يعتمد فى جوهره وكلياته على فن الاخراج واداع التمثيل .



٣ - المخرج صانع النهضة المسرحية

في سحر هذا القرن أو عل وسه التحديد من الخمس عشرة سنة الأولى منه - كان المسرح الفرنسي فقيراً بالرغم من تالفي بعض انتاجه تالفا يميز الى ظهور بعض المثليين اللامعين مثل « موبيه وسارا برنار » وغيرهما من الذين قدموا مسرحيات مؤلفين مثل « روسستان وبرنوريتي وفيغو وكايو » .

مكانت تلت « الصناعة » على التأليف في تلك الوقت ، فتمتاز مسرحية على الاخرى لانها « حقتنة الصنعة » -

ثم اخذ المسرح يتجه الى السعي وراء المكرة ، وبذا يحرم على تصوير المجتمع « البوردوازي » والطبقة المتوسطة المتسورة الحال باعتبارها تمثل غالبية المجتمع ، كما كان يحرم على دراسة اخلاق هذه الطبقة ، فلم يلبث أن اتسم التأليف المسرحي بطابع التخليط التفساني ، غير انه كل يوم من تلك المشاكل التخليدية للاسرة مثل الزواج والطلاق والخلاف بين الزوجين ودور صديق الاسرة المحب الى غير ذلك من الموضوعات التي لا يمكن ان تسمح بقيام الفن الرفيع في المسرح .

بل وترداد الهوة اتساعا بين الفن الرفيع وذلك المسرح حين نرى انه كان يحرم على ارساء جمهور الطبقة المتوسطة من المتفرجين ، وهي طبقة تنقص قبل كل شيء مطابقة المسرحية للواقع ، وان كان لهذا الاتجاه ما يبرره عند بعض المؤلفين قائم امتحاء ببقية وسائل المسرح فلا يسمح له بلن يرضى الى اعاق الفن العليا ، ولا يصح امله مجال التجديد، شأنه في

ذلك شأن الرسم . لو اقتصر على محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع ، ما استطاع أن يجدد في أساليبها ويصير على مختلف الزعات والاتجاهات .

غير أنه كان يمكن للفن المسرحي في فجر القرون العشرين في فرنسا أن يتسامى مطلقا في أجواء المثل العليا لو أن أخلاق ذلك العصر كانت تسمح له بذلك لكنها في الواقع كانت دون التسامى بكثير فضلا على تشبعها بالروح المادية والنفاق الرديء ، فنحسم هذا وذلك في ظل تقبل يهدد النزعة الواقعية للمسرح بالمج والنفور ، هذا من ناحية التأليف .

أما من ناحية الإخراج فكانت تطلب عليه ترجمة البسوخ والتأنيق بالكلمات تحت تأثير حب المسال ووفرته في ذلك العصر ، فاستصرم المخرج في إبراز الملابس البراقة والقراس الثمين ، مما حول خشبة المسرح إلى معرض أزياء فاسدة في الوقت الذي كان يشهد فيه أن يكون منصة لتعويم الاطلاق أو محلا لتحليل قلوب النساء من الطبقة الوسطى التي تعرض دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية .

أخذ المسرح الفرنسي يصغر في هذا الجو الخائف من الناحية الهندية تدفعه إلى الأمام بعض المحاولات التي يقدمها مؤلفون مثل « برنستين » وقاير ، وكورتلي وتروسان برنار ، وكانهم يسبحون فوق بحر يرسو مسرحيات شهيرة فاصت فيه ولم يطمع منها سوى الحطام والهياكل تشبه إلى ذكراها .

ظل المسرح هكذا إلى أن شنت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وتساءل نقاد المسرح : هل هذه الصدمة سوف تتدفع منها بتأنيب الوعي الميق فلا تسمح بأن يصل منها إلى المسرح سوى المياه العذبة الصافية ؟

ولكن هناك قاعدة مسرحية أشبه بقانون أو سيرة ، وهي أن الأحداث الكبرى والثورات والكوارث الضخمة التي تستأثر بالضمير وتقتصر في أحداث تدور في حد نفسها مأساة مسرحية ، هذه الأحداث لا تلهم المؤلف المسرحي حينها يصل إلى ، إذ يعوزها ما أسماه والمسافة الرمية » ، فالأولف يجب أن يشغل أحداث الماضي لا أحداث الحاضر كما يجب أن يلقى ضوؤا على ما غاب وراء أستار الزمن ، لا على ما هو قائم أمامه من أحداث .

لما أن خف قصف المدافع في تلك الحرب وتلاشى ، حتى انصهرت أحداثها مسرحية بمعنى الكلمة ، فأخذ المؤلفون يصورون حياة حيبل سهرته نيران الحرب ، فاقسم مروح الجد والقطعة ، وأخذ يتطلع إلى فهم

كنه المحبلة وأهملتها ، ومن ثم راح المؤلفون يحفظون في استخدام
أساليب البلاغة البراقة ، ويتحاشون المخرجون إبراز التناقض السطحي في
الملابس والمناظر .

وحققت هذه المحاولات هدفها حين قلم « جيروود » مسرحية
« سيجمريد » تميزا عميقا عن أحداث الحرب ، من حيث الإصالة في
الفكرة والابتكار في التعبير عنها .

وهكذا نرى أن المسرح الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية الأولى
أخذ يتجه إلى نطاق جديد غير مجال الآراء البسيطة الصافية والعرض
التعسافي الواضح ليعزو مناطق الغموض في النفس البشرية ، مبتصلا
بذلك عن الواقع والمألوس ليندوس الأفكار المطلقة المتعلقة بما وراء الطبيعة ،
مستعينا بالرمز والخيال الشعري والمثالية الفلسفية والاجتماعية .

وكان المؤلفون المسرحيون خارج فرنسا أمضى إلى هذا من الفرنسيين
أنفسهم ، فظهرت مسرحيات « بيراندللو » Pirandello وشاع تمثيلها
في باريس منذ سنة ١٩٢٢ ، واتسمت هذه المسرحيات بعرض جديد
لنفسية الشخصيات ، يتمد بها عن مطابقة الواقع المألوف : فهي رواية
« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يشعر الختروج بأنه ينصرف نحو مفهوم
جديد لتحليل الصانع في عالم ما وراء الطبيعة ، تصوره رقعات رمزية
وحركات أتمه بخيال الخرافات ، وكلها محاولات للانتقال إلى الروح
الشاعرية .

ثم يأتي صرح « برنارد شو » ليعرض مناقشات فيما وراء
الطبيعة بروح المرح الساحر وكأنه يدعو الجماهير عامة ، والجمهور
الفرنسي خاصة ، إلى أن ينصرف عن عقليته « الديكارية » التي
تنافس كل أمر بالعقل والمنطق ليطلق إلى المسرح تفكيراً آخر لا يتسم
بالبساطة أو السخيف ، الأمر الذي يقرره المنطق الواضح .

تلك هي الظاهرة الأولى للمسرح الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية
الأولى . أما الظاهرة الثانية فهي أن صانع النهضة المسرحية في أوائل
القرن العشرين كانوا في فرنسا ونفى غيرها من بلاد أوروبا أيضا حاسة
المخرجين لا المؤلفين . وكان أغلب هؤلاء الفرنسيين من كبار المثقفين في
الوقت نفسه ، ويقول في ذلك « جان فيلار » (Jean Vilar)

« ليس صانعو المسرح الحقيقي في الأربعين سنة الأخيرة هم المؤلفين ،
بل هم المخرجون » .

فالمخرج بوصفه « منسق الحفل » هو الذي يساعد على التهويز
والمسرح ليلعب العظمة التي كانت له في أصوله الأولى .

وانه تاريخ نهضة التمثيل والأخراج في المسرح الفرنسي الحديث
تبدأ من عهد صرح اسمه « أنطوان » ٠٠ كان هذا الفنان العظيم بالفن
المسرحي موظفا بسيطاً في شركة التاز بباريس ، بدأ حياته الفنية حاوراً
لا يملك من سبيل النجاح سوى أهم صفتين « وهما الحساسة والموجة »
واستهل مقارنته بأسس المسرح الحر عام ١٨٨٧ ، وكان طبيعياً أن
يحرص في البداية على أن يحظى مع ذوق العصر ، أي مع « التزعة الطبيعية »
التي كانت تهادى بمحاكاة الطبيعة والواقع على المسرح . فكان يبتعد عن
المسرحية التي تقدم قطعة حية من الحياة الواقعية ، ويتخير المناظر التي
تطلى صورة صادقة للواقع وللحياة اليومية إلى حد أنه كان يتمسك مثلاً
عند تقديم مشهد تظهر فيه على المسرح شريحة من اللحم أو فخذ خروف .
يأتى أثناء اللحوم لمساعدتها من عبد الجزائر المحاور للمسرح !

عبر أن الفصل يرجع إليه في تقديم مسرحيات لكبار المؤلفين الأجانب
مثل « تولستوى » وهو الذي عرف الجمهور الفرنسي بأعمال « ايس » ،
وهو الذي كتف من عوذة « بورتوريش » كما أن أعظم فضل أسداه
للمسرح أنه كان أول من كافح ضد مساوئ المسرح الفرنسي التي حفظها
القرن التاسع عشر ، حين غلبت عليه المسرحيات التي تناقش فكرة أو
فكرية معينة ، وتقوم على فقرات طويلة ينفرد بها ممثل واحد ، لا يصف
له سوى الخلة المشاعر والتأثير على المخرج إلى حد ينحصر فيه دور الممثل
في أداء فقرته منعزداً ، فيقف على خشبة المسرح في انتظار دوره في الكلام
ثم تقدم نحو الجمهور مبرزاً مواهب حنجرته وحركات إفعالاته ، وكأنه
يمثل منفردة لنفسه ، وهو حريص على تركيز المسرحية في شخصه ،
وحصر انتباه الجمهور فيه ، غير مكثرت بقية أحداث الرواية ما دام دوره
في الكلام قد انتهى أو لم يات بعد !

ويحكى أن الممثلين في ذلك العصر كان يمكن التعرف عليهم بسهولة
من أطراف « المنطلون » المحترقة ، إذ كان طرف المسرح الامامي يصعد
بالمشاعل ، وكان الممثل يحرص على التلصص بحر هذا الطرف الامامي للمسرح
ليقترب من الجمهور فيلقى أمامه بهدير جباله المموجة مستشعراً بذلك
اعجابه وحماسته ، فتأكل بهان خشبة المسرح أطراف « بطلوله » وتصبح
هذه علامة الممثل المختار !

وجاء المخرج « أنطوان » ينادي بالعمل الجماعي على خشبة المسرح

ليرد الى المثل المفهوم السليم لكنه رآى الجهور الاحساس الصحيح بالاعمال المسرحية الكبرى وكيفية تفوقها *

كما اخذت حركة التجديد المسرحي في اوائل القرن العشرين نمى بلاد أوروبا كلها لتخلق الجو الفنى الملائم للمسرح الحقيقي ، ويعزى هذه التيار الشامل الى أن العصور كان يشمر بالحسن والشوق الى مسرح تفتى منه الكلمات الخطابية البراقة والدروس التهذيبية التى تسعها مناظر تقليدية ، وكلها كلمات ممتها الأسع ومظهر منبتها العيون، كما ترى هذه النهضة - كما ذكرنا - الى قيام حصانة موهوبين من المخرجين حصلوا مقامها كل فى بلده *

فى الوقت الذى ظهر فيه المخرج « ستاسلافسكى » فى روسيا « « جوردن كريج » فى إنجلترا و « إيرلر » فى ألمانيا و « وينمارت » فى هولندا ، ظهر أيضا « جاك كوبر » فى فرنسا ، وجسيمهم يتسوة صبيلا جديدا الى النهوض بالمسرح عن طريق امتزاج ما هو مستوى جوهري ، لا ما هو سطوي أو واقعي *

فى أكتوبر سنة ١٩١٣ أسس الفنان المتجدة « جاك كوبر » مسرح : « Les Vieux Colombiers » الذى مزال قائما حتى اليوم ، كان هذا المسرح لا يدخر وسعا فى عقد الندوات وكتابة النقد المسرحي معارفا روح النفاة والرهة التهذيبية التى يزعم المسرح انها من حقه ومن واجبه ، كما كان يسهم فى الحركة التى تنادى بضرورة تجديد الأدب العام والآف المسرحي خاصة بالمردد بها الى العصر الكلاسيكي بمفهومه الدقيق المعظم *

وكان آتمة الثقافة فى هذا الوقت يرون أن العلاج الوحيد لمظاهر العقم الأدبي هو احياء الملوك الكلاسيكي الذى اشتهر به المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، وفى تلك الفترة كان الأديب التصفى « أندريه جيد » André Gide فى بروكسل سنة ١٩٠٤ ، وفى معاخرة عامة عن تطور الفن المسرحي خلال فيها :

« ان السبيل الى انقذ المسرح من خطر سرد الأحداث الطويلة المعقدة هو أن نفرض عليه بعض القيود ، كما أن السبيل الى جعل المسرح يرحو بتصايج عدة من الشخصيات هو تخجته بعيدا عن الحياة اليومية والواقعية » . ولكل هذا اوضح نصير للفكرة التى تنادى بضرورة الصودة الى المفهوم الكلاسيكي للمسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، مما يرد المسرح الى روح النظام والمضوع للقواعد الفنية ويوجهه الى الطريق السليم بدلا من

تركه يتخبط مختصرا في محاولات مزيفة لتبني بالتطبيق السقيم على قصص
حائولة مطروقة !

كان المخرج « جاك كوبر » يشاؤك « أندريه جيد » A. Gide
في الرأي في عمله الناجية ، فالى جانب هديره لكل تجديد ادخلته
فلم يدرس المختلفة على التطور المسرحي . كان يفكر دائما في طريقة للجمع
بين مزاج كل مدرسة فنية منذ العصر الكلاسيكي حتى فجر القرن
العشرين ، فكتب مقالا في سنة ١٩٠٥ يقول فيه :

« ان المدرسة الواقعية قد جعلت نظرتنا الى الحياة واضحة الخطوط
محددة المعالم ، كما ان المدرسة الرمزية انفسج املم نظرتنا هذه الاماكن
الهديدة واكتسبتها مرونة وليونة ، وعملت كل من المدرستين على تنسيب
الامكانيات الحديثة للفن المسرحي ، وانفسجت امامها المجال وزودتها بيسيل
مبتكرة في العرض والتعبير »

واراد « كوبر » بعقليته الكلاسيكية المستعرة ان يفيد من محاولات
التجديد التي قام بها رجال المسرح في الصور السابقة ، ويستفهم بخبرتهم
في جميع الميادين المسرحية ، ولكنه يترك شيا من الإدراك ان الجمع بين هذا
كله لا يستسي تحقيقه الا بفرض طريقة متزمنة دقيقة الاحكام ، فكتب مقالا
آخر في سنة ١٩٠٩ يتقدم فيه محاولات تقليد المسرحيات الكلاسيكية ثم
يقول « لئنه من الممكن في وسط محاولات التعدد او تقليد القديم ان
نحقق هنا مسرحيا يضم جميع الأساليب وتحكمه قواعد دقيقة ، فيأتي
فنا حساسا وميلا في آن واحد ، ينحدر من عبودية قانون العقل ومن
المنشروع لنظام الحياة التي تستبد زاداها من الثقافة الكلاسيكية
الفرنسية »

وهكذا اختار « كوبر » هذا الاتجاه ليدفع فيه بمحاولته في اصلاح
المسرح ، ومن ثم اوجه فنه الى السطافة الكلاسيكية فاستل الى خدمة
عظيمة ، اذ اوضحت عنه عينا كبيرا بحكم عمله مسرحيا ومديرا للمسرح ،
فخففت عنه الترامات البدخ والكماليات في شراء اللباس الباطلة الثمن
والناظر العنية الفاخرة ، واجهزة الاخراج المصقفة ، كما حذته هذه
السرعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفسياتي ومفزي داخل تهر
عشاعر المتفرح وحساسيته ، كما تترك حياله في الوقت نفسه ، كذا لم
يفب عنه ان ينسج في المثليين وعيا حاسسيا مرعقا بقية منهم الذي يتعين
عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالاداء المتنازع في التمثيل الى جانب
الانسجام التناسق مع بقية أفراد الفرقة المسرحية ..

كان أول موسم عرفه مسرح « Le Vieux Colombier » موسمًا فاسيًا (من أكتوبر سنة ١٩١٣ إلى مايو سنة ١٩١٤)، إذ قطعتة العربيه العالمية الأولى ، فقام « كويو » بجولة مسرحية واسعة في أمريكا، عاد بعدها إلى فرنسا في سنة ١٩١٩ وأعلن افتتاح مسرحه فقام بتقديم أربعة مواسم مسرحية بأهرة النجاح برغم قصرها - إذ انتهت بالانحطاط - فاستمر إلى إغلاق مسرحه في سنة ١٩٢٥ وأسس فرقة مسرحية متواضعة في الأرياف .

غير أن تلك السنوات الأربع لا يمكن أن يسلمة طلقًا قانون المسرح الفرنسي لأنها أدخلت إصلاحات وتجديدات رائعة في صورة حاسمة . كما نشأت على خشبة ذلك المسرح وفي كنفه عبقريتان لامعتان هما « جوفيه » و « ديلاي » ، كذلك كان « باتي » مستلهم من بعيد في « كويو » وكان أهم تأثير لهذا المصلح المسرحي أنه نظى على المفهوم السقيم للمثمنة المسرحية ، ذلك المفهوم الذي كان يحيم على عقلية جمهور التفرجين حتى المتحمين منهم ، كما أنه أيقظ في الممثل وعيه لفنّه وتقديره له ، فلم يعد يمثل ألبا بدافع العادة ، أو مائانية لأجل الظهور واشباع التورور ، لقد تبدل كل شيء منذ آنه قدم « كويو » بضر المسرحيات الشهيرة لكتابه القرن السابع عشر أو لؤلؤي مصره . في تلك القاعة المتواضعة على خشبة ترتفع قليلا على صالة المسرح ، وسط اصطف حاذقة تتسم بالوقار والنحوظ وبالتوزيع العنسي المدروس ، بل يمكن القول دون مبالاة انه لبعض بالمسرح الفرنسي إلى درجة من الكمال ولغت معها الفكرة السلبية لإثارة العاطفة - واستعنت منه نظرية حياة الشركة والانسجام بهذه خشية المسرح وجمهور الصالة - .

وحكذا نرى أن النظرية الواقعية - وقد اكتسبت رؤيا شاعرية بفضل احتاج جميع النظريات الفنية في مدرسة واحدة - فلتقى في حياة المسرح بالنظرية الرمزية ، وقد خفف من غلواتها الطابع الكلاسيكي بتصويره المصطفى المتزن للحياة ، فبلغ المسرح الفرنسي عندئذ قمة شأخه في أقال الفن .

ولقد شهد الفن المسرحي في فرنسا في ذلك الوقت - سنة ١٩٢٥ - فلما أجرى شافقة بفضل مخرجين وممثلين آخرين ، فكان « جورج بيتونف » G. Pitoëff وروجه « لودميلا » Ludmilla وبتلا على مسرح « الشاتوليزيه » و« جوارصا » « جاستون باتي » G. Baty - و« بي اغلق » « كويو » مسرحه التحق « جوفيه » بمسرح « الشاتوليزيه » - أما زميله « ديلاي » Dullin فقد أسس مسرحا جديدا يتابع في رحابه رسالته لسماء الإليزيه « Les Éclaireurs » ما زالت تقدم عليه حتى يومنا روائع المسرح العالمي -

وبينما أن السطور تضيق بالحديث عن جميع الممثلين والمخرجين
فلساسيين ، وعن كتابهم وفلسفهم الظاهري ، وعن تصرفهم الخالد في
تاريخ الفن المسرحي والنهوضي بالمسرح .

وبكيفية القول بأن المسرح الفرنسي بين الحربين العالميتين قد عرف
بفضل المخرجين « أنطونيو » و « كوبر » فترة من ازدهار وألح فترات
تاريخيه ، كذلك اليها يرجع الفضل في إدخال الكثير من العناصر الفنية
التي تميز إعجابنا في الوقت الحاضر .

وليس بغريب أن تقوم النهضة المسرحية على اكتشاف المخرجين والممثلين
وإن تبصرت حركة هذه النهضة ، في أي مكان أو زمان ، من قلب الفنان
الأميل الذي لا يتشدد سوى بعد الفن وقد حشد له جهده وأوقف عليه
حياته .

الباب الرابع
أعلام المسيحية في القرن الخامس

• بول كلوديل « ١٨٦٨ - ١٩٥٥ »

PAUL CLAUDEL

إن جوهر التطور المسرحي في فرنسا إبان القرن التاسع عشر
والى أوائل القرن العشرين، ينسجم بظاهرة الانشغال من الواقعية
في دراسة المجتمع ، إلى نطاق أكثر اتساعا وأعظم تحورا ، يهز الخيال
الشاعري ليفتح أمام الوجدان آفاق التفكير فيما وراء الطبيعة ، ويفتح
أمامه مجال التعامل السامي الرقيق .

وتتمثل هذه الظاهرة بوضوح في مسرحيات « بول كلوديل »
Paul Claudel التي يأتي مسرحه في مقدمة مؤلفات عصره من حيث
الأصالة والشاعرية .

والعجيب في مسرحياته أنها لم ترق أضواء المسرح إلا بعد انتظار
دوام أكثر من عشر سنوات ، بل وبعض مسرحياته مثل « السفراء الجدد »
التي عُرض عليها أكثر من عشرين عاما قبل أن تمثل ، ومسرحية « المدينة »
التي كتبها سنة ١٨٩٧ لم تمثل إلا في سنة ١٩٥٥ .

ومما يدعو إلى الغرابة أكثر من ذلك أن هذه الصعوبة أو هذا البطء
في غزو المسرح لم يكن ليعزى إلى فقدان الصلات بين كلوديل وعالم
المسرح ، بل على العكس كان على صلة وثيقة بالمشتغلين بالمسرح وكان
موصف تقديرا واحبا لهم .. إنما مرد ذلك إلى مؤلفات كلوديل نفسها .
من ناحية الأسلوب يأخذ عليه القاد الميل إلى تصغير العبارة والتعقيد
في التعبير والخلط في استعمال مختلف الألفاظ دون الاكتراث بالمعنى
الأصل لها وبمدلولها المألوف ، والجمع بين ألوان الأساليب من مجازية
رمزية إلى واقعية أو شاعرية . وهو في هذا كله لا يحرص على استهواء
القارئ أو حفي الجمهور بقدر حرصه على أن يهره باستحضار التراكيب
للمبتكرة والربط بينها بصورة غير متوقعة ، وتغني عن البيان أن الكاتب
المسرحي الذي تطلب عليه هذه النزعة يتهدده دائما سحق الجمهور إذا
ما قدم له مسرحية معقدة الأسلوب أو سبلا غامضة في التعبير توحي
الذهن وتغير العقل في فهمها -

هنا من ناحية الأسلوب ، أما من ناحية الأفكار فإن «كلوديل» بالرغم من قدرته على النهوض بفكرة المسرحية ومساندتها طيلة الأحداث ، محلقا بها في غم ما أعياه في أفلق عالية حتى النهاية - بالرغم من هذه القدرة الفريدة ، فإن مسرحه يبدو خائفا لغزاة الطابع الذهني فيه ، وبسببه الجو الديسي والطسمي الذي يسود معالجة أمور ما وراء الطبيعة مما يجعل حوار الشخصيات إنشبه بالتأملات أو المناجاة ، فتلويب بينها الأحداث وتخبئ أو تتضائل قوتها ، فلا تبرز أمام الجمهور سوى أكذاس من الأفكار المصنوية المجردة ، التي يحرصها أحيانا في صورة عنسة وحطلق تشاذ ، يرطم بعضها بعضا في صخب الأسلوب المقلد .

اذن يمكن القول من ناحية الأسلوب ومن ناحية الفكرة بأنه كان من المتصور قبول هذه المسرحيات دون مخاطرة أو مجازفة عند عرضها أمام الجمهور ، ولأصمينا أن جيل كلوديل - في فجر القرن العشرين - لا يميل إلى الإدهاق في التفكير ، مكتفيا من المصنوعات والتحليل النفساني بالقدرة التي يدور في جلسة اجتماعية .

لذا لم يجرؤ أحد من رجال المسرح على تقديم مسرحية لكلوديل قبل أن يتهيأ جو المجتمع لذلك ، بل أن تهتئة الجو لم تكن كافية لتقديم هذه المسرحيات ، أما كان على كلوديل نفسه أن يبعد كتابة مسرحياته حتى يصلح للنشيل ، إذ كانت رواياته الأولى مفعلة للقراءة وليست للنشيل ، وحيث عزم على تقديمها للمسرح أحد ينقحها ليخفف من كثافة الروح الشعاعية مبرزاً أحداث الدراما ، حرصا على أن يقلل من موضوعات ما وراء الطبيعة بأصافة أحداث التاريخ ، وعلى أن يقلل من الرمزية بإدخال التحليل النفساني .

وتصاري القول أنه أخذ يصي بتقديم شخصيات محسنة وسط أحداث منطقية متناسقة .

وعمل اثر هذا الاتجاه الذي انتحاه بعد سنة ١٩٠٥ كتب أهم مسرحياته وهي « منتصف الطريق » (Partage de Midi) ، وشرى حريم ، (L'Amorce faite à Marie) ، و « الرميعة » (L'Otage) ، وإن كان أسلوبه لم يفقد فيها شئاً من قوته وعناقه الدقيق ، فإنه يميل أكثر إلى المريب والوضوح .

ثم بعد سنة ١٩١٩ ، وخاصة حين كتب مسرحيته الشهيرة « الحداء الحريري » (La Bonnet de Satin) ، يمكن القول بأنه قد تم عندئذ لقاء

بين زعنتي كاملتين في أعماق نفسه ومن الدراما الرمزية المتعلقة بالكون
بأسره ثم الدراما التاريخية الإنسانية ، وهكذا اكتسبت الصورة الفنية
لمسرح كلوديل ، وتمتعت عبقرية المسرحية إلى أمد منى لها -

لماذا لا يمكن النظر إلى مسرح كلوديل على أنه كل متماثل ، فلم
يولد هذا المسرح دفعة واحدة ولم يكتب بمنزلة واحدة ، هذا إلى أنه توجد
ظاهرة أخرى تزيد الأمر تعقيدا ، وهي شعور المؤلف بحاجته إلى تنقيح
مؤلفاته ومراجعتها وتديبها ، فيصوغ الرواية أكثر من مرة . فمثلا
كتب في سنة ١٨٩٢ النص الأول لمسرحية بعنوان « الفتاة فيولتي » ، ثم
أدخل عليها تعديلات جديدة سنة ١٨٩٨ ، وبعد ذلك غير من الأساليب
والحوار في سنة ١٩١٠ وأسماعها « بشرى مريم » ثم اضطر إلى تعديلها
في سنة ١٩٣٨ بناء على نصيحة أحد المخرجين ، وأجريا أدخل عليها
تعديلات جديدة حين قدمها للمسرح في سنة ١٩٤٨ ، وكذلك الحال في
معظم مسرحياته -

وإن كان كلوديل قد انتظر طويلا حتى تمثل مسرحياته وحتى
يصيرها النجاح اللائق بها - وإن كنا نلمس لديه سعودا عسيرا متروكة
نحو الكمال ، فليس مثيرا أن « كلوديل » قد انطأ اختيار الفن الذي يائق
فيه أو ضل طريق النجاح فانتجعه إلى المسرح ، بل على العكس إن الكالاب
المسرحي يتفق مع استعداده الطبيعي ، بل كان لزاما عليه أن يخسره ،
فعبقرية كلوديل عبقرية مسرحية بطبيعتها لأنها منبثقة من الفناء تيارية
عازمين تيار الفكر الجارف ، وتيار العنسانية المرحمة ، ويلتقي هذان
التياران في صورة ومور سيل إلى أن تتلاور بشكل أوضح فلا تجد لها
صعدا إلا في شخصيات تتحرك وتنفض بالحيوية والنشاط ، هذا إلى أن
نظرة إلى الحياة تنسده إلى التأليف المسرحي ، فهي نظرة يسودها التدين
المصدق والإيمان العميق بوجود الله ، فتجعله هذه النظرة يرى أن العالم
يسير على حسب تصميم سابق وخطة موصوعة وبسطة أعلى]

والأهم من ذلك أنها تجسده يرى في الحياة مرآة لا يعكس بين الروح
والجسد ، فتطالع فيه نروث الإنسان الأرضية مع تطلعه إلى التسمائي -

وفي هذا كله يحاول « كلوديل » أن يرفع من قصة الإنسان ويقيم
لها صرحا عاليا واسعا ، إذ لا بد من الإنسان بأهمية الإنسان وقيمت لكي
تهتم بأحداث حياته ومغامراته ولكن تهتر مشاعريا لما يتعرض له من
قلق أو مخاطرة ، أما نظرة المدم أو نظرة المسخرية التي يلجأ إليها معظم

كتلبي المسرح لم يصره فهو تؤدي الى التهمك من الانسان والثارة الضميمة بصورة تتفاوت في لونها القاتم .

ويفضل ايمان كلوديل بقيمة الانسان ، ترداد شخصيات مسرحه حيوية ، ويتقوى اهتمامه بمرض اخلاقهم ، ويتعمق اكثر في تحليل نفسياتهم الى حد يصل معه الى امحاء الحياة الداخلية ، فيترى مكنون القلب والصبر ، ثم لا يلبث ان يتضايق التحليل النفسي للفرد لتبرز اهمية القوى العاصرة التي تؤثر على الإرادة لتحقيق سنة الكون وحكمة كل في الانسان .

وهكذا يبدو الطابع التاريخي في الحياة أداة في خدمة ما هو أبدي للذي ، كما تبدو الشخصية المسرحية اسما خاضعا لتوجيه الله وادارته فلا تمنينا من حياته الأحداث أو الأخلاق والمشاعر ، بقدر ما تمنينا الروح نفسها كخادم يطيع القوانين الالهية أو أحيانا كمنسرد يتور عليها ، وهنا يصبح الله مركز الإشعاع ودورة النور في مسرح كلوديل .

وهنا يتجلى التناقض العارض بين مسرح كلوديل والمسرح المعاصر في ذلك الوقت سنة ١٩١٤ ، الذي كان ينحصر في الطار والبورجوازية ، وتفوح منه ردائل الجشع وفشائحه ، ومن ثم كان يهوى هذا المسرح قوة التسبب والوثبة الشعاعية ، ويصفه كلوديل بهذه السمات :

« فن دخو ، فن مزين بالأصباغ ، فن لا يعرف ان يصل الى هدف أو ان يبلغ مكانا معينا ، فن ليس فيه ما يبنى أو ينشئ ، فن لا يستقل كيان الانسان بأسره ولا يمرض شخصيته تاكلها النار يصل أو يتسو خير ما في الانسان ، فلا يؤدي الا الى التشاؤم والا الى كلمة الميز والفشل » .

وان كلوديل يؤمن بأهمية الأخلاق وأن الأخلاق السلبية الحقيقية تدفع الى العمل الإيجابي وتمتاز بالجرأة ، بل يؤمن « أن الانسان - كما خرج من بي يدي خالقه - طيب صالح ، وأنه ليس لديه أية موهبة شريرة » . وليس في حباله أو مشاعره سوء أو حلال - فما الشر الا اضطراب وخلل قد قفذا الى طبيعة الانسان حين أسلم نفسه الى الشيطان » .

ولعله في هذا يتناقض الفكرة التي تعلمها من طبيعة الانسان ونفسه الأمارة بالسوء ، ولكن نظرية طبيعة الانسان تروق لكلوديل لأنها عنصر تراجيدي هام ، فهو محرم على أن يستعمل للمسرح هذا التناقض

بين طبيعة الإنسان الطبيعية وأحداث الحياة الأليمة ، كما يستغل المسرح
أيضا الصراع الداخلي بين جسد الإنسان وروحه .

نرى « أن مبدأ التناقض والتعاضد هذا ضرورى للفن ، فهو الذى
يسد الفن بوسيلة البناء والانشاء ، فالصراع الذى وضع الدين نواته فيه
قلوبنا هو المحرك المسرحى الأول ، كما أنه الينبوع العظيم لحياتنا المعنوية
وكيالتنا الاجتماعية » . فلا حياة خلقية بدون كفاح داخل .

ذلك بأن الشعور الدينى يجعل الإنسان يحس بمسئوليته إذا
عصرقته الخاصة ، ويجعله على أن يراقب أعماله وأقواله ويراجع نفسه
خاصا ما يأتى وما يدع ، ثم يقارن بين هذا كله والخل الأعمى الذى يورسه
كلامه الدين .

لكن لهذا الشعور الدينى يخلق سقا « حياة داخلية » تؤاد غنى
ووفرة وحرارة كلما تعمق هذا الشعور فى قلب الإنسان ، ولا ينبس على
المؤلف المسرحى اليقظ أن يستغل هذه الحياة الداخلية وحدها والصراع
النفسى فى مسرحياته .

غير أن هذا الميل إلى تمحيص النفس أو على الأصح نزعة النفس إلى
تمحيص نفسها بنفسها لا تلبث أن تسيء إلى للمسرحية بالرغم من فائدتها
الظاهرة لها ، إذ أن الرغبة فى التحليل والتأمل النفسانى تقتل الحركة
على المسرح أو على الأقل تقللها وتضعف الاحساس بها . وكانتنا
بطل يتأمل نفسه فى مرآة ، أو عناء يتقزّل فى شكل قدمه ورئيس
غرض صدره ومخضلاته بدلا من أن يدعم موته بالجرى والموت .

وإن كان كلوديل يدرك تمام الإدراك أن التحليل النفسانى هو
رحمة الفنى يفسر ويمثل الأحداث والحركة فى أروع المسرحيات ، فانه
لا يلبث أن المسرحية التى تقوم على هذا التحليل النفسانى فحسب ،
لذا فهو يفت « التراجيديا الكلاسيكية » التى ظهرت فى القرن السابع
عشر بقرننا ، كما يمقت الملهة الأخلاقية أو الماطقية ، ويرى أن المؤلف
المسرحى المتمدن يجنب فيه هذا التمحيص الداخلى الجاف لأنه لا يؤدي
إلى أية تنحية ، فضلا عن أنه يجافى الروح الدينية ، لأن هذا التحليل
النفسانى يقوم على تنجيد النفس . فمن واجب المؤلف المتمدن - وهو
خير من يقدر قيمة الإنسان وكرامته كإنسان - أن يحرص على ألا يقيم
عبلا فنيا خالدا على أكتاف الخليفة الثانية ، فهو يقف بشخصياته فوق
حسابات فريدة عتيقة ، يعلم مقدما أن هناك قوة أكبر وأعظم من

شخصياته ، فخرى بدافع تدينه أن كل عمل ، سواء أكان شرا أم خيرا ،
يخضع حتى عينا بعيدا وطامعا وعزيا ، يرحي بتلك القوة الخفية التي
تسيطر على الكون ، وهكذا يذهب بالتأج الفنى الى مدى أبعد مما هو
مألوف ، ويتحطم فى عمله الفنى ذلك الإطار الذى يضم صورة للإنسان
القانع بالتفاعلات المستسلم لتيار الحياة الدنيا ، يتحطم هذا الإطار ليتيح
للإنسان أن يثب فى قوة وعزم نحو ما هو جليل وسام .

أما عن مسألة الخير والشر ، فإن كلوديل يرى : أن الخير وحده هو
الذى يبنى ، . . ويقصد بالخير كل ما يتصل بروح الفصيلة وما يتم على
حسب إرادة الله وحكمته . . وهذا الخير يؤدي الى نشر السرور فى الحياة
والانسجام فى العالم . وتقضى ذلك ما يفعله الشر الذى يتجلى فى روح
السلط عند البشر ، وانحراف الثرائر وانحطاطها ، وشرور المواطن ،
وهذا الشر لا يقتضى إلا عى فوضى الأخلاق واضطراب النفس . .

لذا فإن كلوديل يرى أن انتساج الفناء ، وبخاصة انتاج المؤلف
المسرحى ، إنما لم يتجه نحو الخير بمفهومه المطلق . . يؤدي حتما الى العلم
بل وإلى تمجيد العلم ، كما يعتقد كلوديل أن كل فن يقدم مأساة الوضع
البشرى أو يوحى بؤس الحياة البشرية ، لا يزدهر إلا فى الإشادة بالعلم
وبانتصار الشر والضلال ونصرة الشك واليأس .

ويحق لنا أن نتساءل : هل يوجد عمل فنى يرمى عمدا الى إضرار
الشر أو يهدف الى تمجيد العلم ، أم أن الشك يبدو دائما كخطوة فى
البحث عن الحقيقة ، كما أن اليأس يبدو دائما كصيغة وسط السعى
وراء الأمل ؟

وفى الواقع ، أن كل مؤلف مسرحى يحاول فى أعماله أن يقدم شرحا
أو تعليلا لمعانى البؤس والألم والسرور والفضلة والأمل فى الحياة

ولا شك فى أن كل واحد منهم يتجه حطة معينة فى محاولته هذه ،
ولكن لا بد من وجود حطة ، ويقاس كل منهم الوجود بقياس معين ، ولكن
لا بد من وجود مقياس ، يقينا أنه يسكن تسليط الأضواء على هذا الجانب
من الحياة دون ذلك ، ولكن لا عنى عن الأسماء . أما كان استعاضها لتقوم
لحياة هراسة وتحطيل .

أما الحطة التى انتهجها كلوديل والمقياس الذى يحكم به عمل الحياة
والأسماء التى تسلطها على أحداثها ، فكلها تنبع كما ذكرنا من الطابع
الدينى الذى ملك عليه روحه ، فحصله بعبق المسرحية على موقف الإنسان

المتطابق أو ذلك الصراع النفساني الذي لا يهدأ ، فهو يرى أن الاتصال ينقسم - بل ويؤن - بأنه كائن حر فيما يشمل وفيما يختار ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحس بوطأة قوية خفية أو نورانية تقطعه وتقوده حيث تشاء إرادة عليا غامضة - ولقد حرص كلوديل على أن يطور في مسرحياته هذا الصراع الترددي في قوة ملوثة مجسدة ، وكأنه يمسك في أصراع عنيف بالصبا من الوسط فيخلق قائما شخصيات تسمى وتتصرف في حرية مطلقة ، تفوق وتسمو فوق المصالح الفردية ونزواتها ، لتعنى على هذه المصالح وتلك النزوات معنى يحدد قيمتها لأن كانت من الأعمال التي تستخدم لإرادة الله أو تمارض بشيئته ، ثم يوجه هذه الأعمال جميعا لتفسير على حسب ما يتفق مع الإرادة العليا السماوية .

وفي جميع مسرحيات كلوديل ، حيث توجه الحركة المسرحية خصاير الأفراد ونزواتهم ومصالحهم وإحساسهم ، وحيث تصرف الشخصيات في مطلق الحرية ، نرى أن تطور الأحداث المسرحية يسير دائما بدافع من قوة الإرادة العليا ، إرادة الله ، ويشهد كلوديل ذلك لكي يلقن الصالحون خسر الجزاء وحتى يحظى أصحاب النيات الطيبة من الأشرار بالصالح والمقفران ، بحيث يتم كل شيء في النهاية على حسب إرادة الله في العالم -

ولا ينبغي عن القلريه أو المنعرج أن يلحظ تصد المألوف السعي بالقصة بل هذا الاتجاه ، وكأنه يدفع الأحداث بأصبعه لتنتج في الطريق الذي يرى أنه يحقق إرادة الله ، كما لو كان بذلك يود أن ينبر أمام الناس إرادة الله في الحياة والعالم -

ولعل كلوديل كان قليل التحمس لمخرج شكسبير ، ورغم إعجابه بفنه ، لأنه يرى أن شكسبير قد أغفل الإرادة الإلهية في أعمال الإنسان ، وعندما يرى كلوديل برهته الدينية أن الغفال هذه الحقيقة نفس كبير في مسرح شكسبير - إذ أن علم تدخل الإرادة الإلهية في أحداث الحياة معناه الفراغ والعدم الذي يزيل عن الإنسان كل قيمة أو أهمية ويجرد أعماله من كل هدف أو معنى -

وعلى عكس ذلك ، يرى أحد النقاد من ذوي الفكر المتحرر أن نجرد مسرح شكسبير من الزعة الدينية يضلن عليه قوة الواقع والاتصال بالأحداث ، إذ أن الإنسان يواجه الحياة بغيره ولأجل نفسه فحسبه ويقيم بدوره في صراعها العنيف ..

ولقد أخذ أحد النقاد «جابريل مارسيل» G. Marcel على كلوديل هذا التعمد الصارخ في شرح إرادة الله في الإنسان ، فقال :

« إن العقل يصطلم يقول السبيل التي يلجأ إليها كلوديل ليفرض عليه حقيقة معينة محددة ، فليس من حق المؤلف أن يتصرف كأنه نبي ، ولا أن يكتب للمسرح حوارا كأنه بحث في تاريخ الكون .. »

وقى رأينا أن هذا الناقد حقق فيما يقول ، فمن الخطأ بل ومن الخطر أن يضع الإنسان نفسه مكان الإرادة الإلهية ، فغوب أحداث التاريخ على حسب ما يتوهم أنه حكمة الله ولادته الأبدية .

ومهما يكن من خطأ كلوديل في هذا الاتجاه ومدى مجانته الصواب في تصويره لفلسفة التاريخ ، فإنه كؤلف مسرحي قد وفق إلى أن يرسم شخصياته في مسرح دائم وفي صورة كائنات حرة تتحرك وتتصرف على وفق أحداث لا سلطان لإرادتها عليها .

ويقول ناثان آشور : جاك ماحول J. Macaulay في هذه الشخصيات :

« إن الإنسان يشعر بوطأة الحتمية والضرورة على كاهل هذه الشخصيات . ولا تصدر عنه الحتمية عن الخداع المسرحي وصناعته ، إنما هي حتمية نفسانية ، تنبع من قرارة طوسهم ومتأصلة في كيائهم بحيث لا يمكنهم أن يقاتلوا معها . »

وليس معنى هذا أن المؤلف لا يصورهم أحرارا ، بل أنه يجعل من المستحيل عليهم أو على حريتهم أن تقوم إلى نهاية غير النهاية التي رسمها لهم . . .

ولكن هذا لا يعني أن شخصيات كلوديل تنضغ لسلطان القدر . بل هو في حرمه على أن يجعل تصرفاتهم نسيجا من الحرية المطلقة يود أن يبرز مبررة الألم الذي يشعر به الإنسان حين تتحكم فيه قوى حظرة للطبيعة ، تطارده وتضيق عليه ، كما يود أن يوضح كيف تشتت حريته هذه وتبيد إرادته بين ممويات لا اتفاق بينها ولا تفاهم .

ومع ذلك فإن تصوير الحرية بهذه الطريقة في المسرحية ، على ما فيه من عنصر تراجيدي ، ينطوي أيضا على عنصر الفكاهة ، وهذا يحصل على القول بأن مسرح كلوديل لا يقوم على تصوير القدر وسلطانه ، إذ أن القدر لا يتخفى مع عنصر الهزل أو الفكاهة ، بل أن عنصر القدر يفترض لتدخله

وجود المسئولية ، فإذا لم نلتزم أن المرء مسئول عن تصرفاته وأخطائه لا يمكن لنا أن نضحك من أخطائه تلك بل على العكس نرتد لها ونتألم لأجلها -

وحقيقة الأمر أن كلوديل ينزع إلى الضحك من عتق حساباته الإنسانية وتصرفاته الجشعية ، بل أن روح المرح التي اشتهر بها في جلساته وأحاديثه الخاصة تنقش في مسرحياته ، لذا فإن نظرة كلوديل إلى المسرحية هي في الواقع نظرة مزيلة لأن شخصياته تكسب بالحركة ومن ثم مسئولة عن تصرفاتها وأخطائها •

ويمكن أن نأخذ على كلوديل حمله النزعة إلى الضحك من أخطاء الإنسان • لما دام يزعم أنه يصب نفسه مكان الله في تخطيط حياته وشخصياته وتحديد اتجاه أحداثها ، كان جديراً به ألا يضحك من أخطائهم بل يترفق بهمهم ويحطف على مسامحهم •

وإذا ما سلمنا بأن مسرح كلوديل يميل إلى روح الفكاهة اضمع لنا أيضاً أن روح التفاؤل تهود عليه برغم ما يبدو فيمن اضطراب الأحداث وحتميتها - فجميعها تنجح صوب الهدف الذي يجب أن تنتهي إليه •
لتفاؤل كلوديل ليس موضح جلال •

أما لا يتحصر هذا التفاؤل في تصوير الناس في ثوب العدالة والنفاد الروحي وان أعمالهم تتم طبقاً لواجب التبل ، متشبية مع العقل السليم • كلا ، إنما يتحل هذا التفاؤل حين يرينا أن كل أوجاج يستقيم وأن جميع الزلات تبرا وأن كل شر ينقلب إلى خير ، لالمش قائم وموجود في صورة الخطيئة أو الحماقة في التصرف ، ألا أن القدر أو الإرادة الإلهية يمكنها أن تستخدم هذا الشر ليصبح خيراً ، ويقول في هذا كلوديل :

« إن القدر يكتب كثافة مستقيمة بسطور ملغوة موهجة • • •
كانت صفحة التاريخ قد كتبت بصورة مشووعة مضفة ، فإن معناها منطبق متطابق بل ويطنن لها كل من يتخذ الإيمان علماً وملاذاً • »

فامتقاة أمور الحياة معناها عند كلوديل أنه الإنسان يتم إراته الله وبسبب بملحة ، وعندئذ كل ما في الإنسان وما حول الإيمان يقبض حراً وتورا ، أما الفوضى والالتواء في الحياة فتحدث حين يصرف الإنسان عن عبادة الله ليعبد طافن العالم من ثروة أو جاه أو مخلوقات ، وعندئذ تنشب آلام النفس ونهال المتاعب بجميع ألوانها ، ولكن هذه الآلام وتلك

المتعصب يمكن أن تتحول إلى مصدور يركل ويضرب خبر ، وهكذا يغلبت مسرح كلوديل من أي طابع للليس بفضل مزجته الدينية .

ويجدو بنا ، ونحن بصدد الحديث عن نظرة كلوديل المتعائلة ، أن محدد لون هذا التناول ، ونحن الوصول عليه فكلوديل يسلم بأن الآثم والخطيئة يجعلان فوق صدور الإنسان طوق حياته ، ولا بد لاصوله على الخلاص والسلام من أن يتبدع متاع العالم الثاني ومضامى مودة الكفاح ضد الجسد ، ولكنه حين يصور هذا الندى وذلك الصراع الأليم لا يفسح بهذا التصوير - كما يفعل المؤلفون المتشائمون في عصره - أما ينظر بيمين الأيمان إلى الخلاص من الآثم وإلى الرجاء في الانتصار ، فيستضيف الفوز وسط الاضطراب وينادي بالنصر حتى على الموت !

ويرى كلوديل أن الحب من أخطر المفريات التي تفسح بالإنسان سبيها عن طاعة الله ، وليس معنى ذلك أنه يرى أن الحب شر في ذاته ، بل أنه ينظر إليه كنداء طبيعي لدى الإنسان ، إنما يستند أن المرأة تمنح الرجل سعادة مريفة غير التي ينتظرها منها ، فتستأثر بفسوى الرجل وامكانياته ، وكأنها قوة الهية تستجود عليه ، فهي بذلك علوة . ولكن كلوديل يحول هذه الصورة إلى الخير ، إذ يصور لنا المرأة في خدمة الله دون أن ندري فهي حين تفرس الألم في قلب الرجل ، وتعفر فيه للحب مكانا عبقيا فسيحا ، تترك فيه فراغا لا يملؤه إلا الالتجاء إلى الله ، تلك هي حال النفس التي يلهيها الحب ، ولكنه يقدم لنا إلى جانب ذلك نفوسا لا تستسلم لنداء الحب ، إنما تنبذ وتساومه في صراع الإبطال ، مما تشخص عنه مواقف عنيفة وحشاعة سامية يزخر بها مسرح كلوديل .

ومما يدعو للمدح في تصور كلوديل للحب ، أن من كتب لها أن تتبدلا شعور الحب يلتقيان عادة فحاة وبدون مقدمات ، وما يقصحان عن حبهما التبادل حتى يصطرا إلى الاتصال بسبب أحداث الحياة : مثلا في رواية « الحقد الحريري » يظل المحبسان ، حتى المشهد الأخير ، كل منهما في منأى عن الآخر ، وحين يلتقيان لحظة قصيدة يعمد المؤلف والمخرج إلى تصويرهما على المسرح بصورة لها حظها ، فتسلط عليهما الأشياء بحيث يلتقي ظلهما كخيال على حائط المنظر المسرحي ، وكأنه شبح الآثم على جدار الأبدية . ومن بينها يمتد البحر ومزا مزدوجا للمصير الذي يربط « بفرق بين الإحياء » .

وهكذا يوضح العنق الممتد والاختلاف في مسرح كلوديل كويتجسم

المنعبر التراجيدي بتصور النزعة المردوجة للطبيعة البشرية التي يملكها
قانون الجسد والرغبة في السعادة الدنيوية إلى اتجاه يتعارض مع قانون
السماء ومع مستلزمات التسامي الروحي نحو الكمال ، ذلك هو الصراع
النفسي الذي يضطرم في قلوب المحبين في مسرح كلوديل .

ولكن اليس هذه مثالة من جانب هذا الاديب الفيلسوف ؟ هل حقا
تعارض طاعة الانسان للبناء الحب مع طمعه للقانون السماوي ؟ اليس
هذا الناموس الالهي هو الذي غرس بذرة الحب في قلب الانسان لتزدهر
حيث تشكل شخصيته ؟ وهل الرغبة في التمتع الممتلئ بمتاع الدنيا
تعارض مع القانون السماوي ؟ او ليس صاحب هذا القانون هو الذي
خلق هذا الخلق ليعتم به الانسان ؟

هناك مثالة ولا شك من جانب كلوديل ، بل يأخذ عليه بعض النقاد
مآخذ أخرى . فيرد أن احدا لم يقدم للفرد مسودة مشوهة مضطربة
لحافرة الانسان في الحياة اكثر مما فعل ، إذ يشوبها التناقض والتضارب
ويطلب عليها طابع المتف المتمد .

بل إن النقاد المجهين به لا يطشون جميعا إلى حكم المستقبل على
مسرحه ، فيقول احدهم : هل قد انطلعت شجرة كلوديل وسط مجد لا تدره
ظلال ، ولكن قد تسو الاجيال القادمة في الحكم عليه ؟

ولكن هما قست الاجيال في حكمها على الاديب النبيل ، لمن تنال
من ببله شيئا ، فالجزر المالية ستظل عالية كالطود مهما حاجت الاحواج
من حولها ، انها تهيم على البحر دائما أبدا .

٢ - « جان جيروود » (١٨٨٢ - ١٩٤٤)

Jean GIRAUDOUX

في الفترة ما بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، قامت حركة تنزع الى الارتفاع بالانتاج المسرحي في فرنسا الى أففاق الشعر بفضل الخيال والرمز - ولقد ازدهرت في تلك الفترة جميع ألوان الاصناف جامعا الادب المسرحي .

والمؤلفون المسرحيون الذين ظهرت في تلك الفترة لمانال ، فيلفواك ، ولنورمان ، وبوغليه ، لم يكونوا من ذلك الطراز الصالح الذي يدفع الناس الى مياديه بالامارة الادبية .

وقصادي القول كان التأليف المسرحي حين ذاك يصالي من ذلك الفراح الذي كان عليه ، وجعل يتلمس من يلوّه من اصحاب الفكر الى ان ظهر « جيروود » لينتج على عرشه .

لقد استوى « جيروود » على عرش الادب المسرحي في فرنسا منذ ليلة ١٠ من مايو سنة ١٩٢٨ حين وقعت الستار في مسرح الشانزليزيه في باريس عن رواية « بيغفريد » (*Bigfroid*) لعبت في المخرجين تلك الهزة التي تشبه القشعريرة والتي يثيرها التجديد الفني ، ولا سيما حين ينسج الابداع والابتكار بطابع الشعر في الكلام المنثور وبروح الخيال في النظر الى الامور .

لم يكن « جان جيروود » شابا حدثا في سنة ١٩٢٨ . بلقد كان آن ذاك يبلغ من العمر ستا واربعين سنة - فبعد ان التحق بالسلك السياسي سنة ١٩١٠ ثم حاص غمار الحرب حديدا سميحا واصيب فيها بجرح خطير - قام بمهمات رسمية في البرتغال وفي أمريكا ، ثم عاد الى فرنسا والى كسب فرصة تقيض بطابع الشعر وروح الفكاهة ، مثل « كينور » (*Kénour*) و « سيمون الماظمي » (*Simon le Pathétique*) و « سوزان والحيط الهادي » (*Suzanne et le Pacifique*) و « سيجفريد والليمونتي » (*Bigfroid et le Limonnet*) ، ثم كتب في سنة ١٩٢٥ قصة سياسية طريقة بمنوان « بيللا » (*Bella*)

ومن هذا يتضح انه حين جاوز السطحة الراهية من عمره كانت قد
لوطنت مكانته الاجتماعية والادبية واستقر مركزه في السلك السياسي ،
لقد أصبح الكاتب الكبير الذي يجمع بين الثقافة العالية كخريج من مدرسة
المعلم العليا في باريس وبين المنصب الرفيع في وزارة الخارجية -

ذلك بأن تكوينه الجامعي أضفى عليه ثقافة كلاسيكية متينة ، ووجود
بإحساس مرصع يهوى الآراء اليسارية ويتذوق الأفكار الصيقة .
تكوينه العلمي هذا هو الذي تبنى فيه الرغبة في تعليم الآخرين ، إذ أنه
الدعاية عنده غالبا ما تنطوي على درس عميق يعمقه في ثوب من المرح .
واننا لنحيط في فهم جيروود لو رأينا في روح الدعاية التي تفسر كتاباته
مجرد ثقافة للمزاج . فغير أن روح الدعاية نفسها قد اتسمت هي أيضا
بطابع ثقافته فبست عتيقة طريفة ، يشوبها التكلف أحيانا ، ولعل هذا
التكلف - من قبيل اللقطة في الإنافة التي يحرمي السلك السياسي على
التحلل بها -

والواقع أن لوذا العمل في وزارة الخارجية قد اكتسب جيروود حرصا
على مراعاة النصب الخفية في تحليل النفسيات . وهذا ما يتميز به
الديبلوماسي الذي تنقل في أسفار كثيرة وتعرف إلى أناس كثيرين ، ثم
أدرك أن نفسية الناس تختلف باختلاف البيئة والمجتمع ، كما اكتسب
جيروود نوعا خاصا للوطنية يتطبع بطابع البساطة والاعتدال المتشدد ،
فلا تسويه حساسة من لم يعبر حدود بلاده قط . إذ يلاحظ دائما أن من
يتنقلون في أسفار كثيرة خارج أوطانهم ، ولهم من استقامة الفكر بالتحديد
ما يحفظ عليهم حبهم لوطنهم ، نكتشلون الحسنى الأصيلة للوطنية ،
والبرودة المتينة التي تفسح حب الوطن ، ولقد كتب جيروود أجمل
صفحات مؤلفاته في هذا الصدد .

هذا إلى أن صفاته الوطنية تلك تحمل معنى أشد عمقا في نفسه ،
إذ يصل حب الوطن إلى حدوده الأولى المتأصلة في قلبه ، فيعبر أوتار حسنة
لمسقط رأسه في تلك القرية المسماة Bellême والتي يضمها إقليم Juncennes
الزاهر بالغابات في وسط فرنسا -

لقد استطاع جيروود أن ينتقل في أسفار متعددة ، وأن يقرأ الكثير
في دراساته ، وأن يضطرب مشغول الحياة هنا وهناك ، ليشكل بخياله
الصورة التي تروقه هو من الدنيا ، ولكنه لم يستطع أن ينسى مسقط
رأسه ، فكان يعود دائما إلى نقطة البداية ، إلى مصدر القيم جميعا . انه
يعرف دائما طريق العودة إلى Bellême

وبن كان حياة كل انسان تاريخ حقيقي بها فحياة روح الشاعر
 أيضا تاريخ تتناوب به . وتبدأ حياة هذه الروح بحدث جوهري أشبه بأول
 لقاء للمطرد مع الدنيا ، فهي تبدأ بأول الهمم تخرج منه ينبوع الوحي .
 ولعل هذه الوضعة الأولى في حياة جيرودو الأدبية قد انبثقت حين قام
 بنزعة حلوية مرحة ، وقد ضجعت روحه ، بين حقول مقاطعة هليوزانه
 وأغلب الظن أنها كانت في أحضان فصل الخريف حين يكون النسيم ممحلا
 بصبر الأرض المصيبة ، ويسمر الغابات الموحشة جو من الخوض والكآبة
 يمتدنان به الى أفق مروع الهامة ، في اعتدال رضى أصيل ، وسرى الحياة
 في مساطلة واستقامة وفي نقاء الطبيعة الهادئة التي تستسلم لسنة الكون .

كان هذا كله كافيا ليبدد في روحه بقوة الصور الحية المعجبة
 ولشاعر الجوهري فتخلق توافقا دائما بينهما وبين نزوات ذكائه التي
 تنزع أحيانا الى التكلف والصناعة والتجويد .

والحق ان جيرودو قد ولج باب الآداب من طريق التكلف والصناعة
 والتجويد ، أو بحسب آخر قد ولج من طريق « التسانورية الأدبية »
 « l'impressionnisme » التي تستمد حالها من مسر اللطف لامن عمق الفكرة
 فبدأ في أول الأمر استنساخا لهذه المدرسة التجديدية التي قامت غداة الحرب
 العالمية الأولى لتفقد أسلوبها جديدا في الجمال بالتلاعب اللفظي والبيان
 الرائع ، غير أن هذه المدرسة ليست من مبدعات القرن العشرين ، وإنما
 هي أسلوب في النظر الى الاتصال وإلى العالم ، فهي انزعة دائمة من
 نزعات الفن ، يمكن القول معها بأنها مرتبة من الثقافة العليا تجعل في
 الأدب حين يستنفذ هذا الأدب جميع الموضوعات التي يمكن أن يطرحها ،
 وعندئذ يلجأ الأديب ، سحيا وراء الخلق والابتكار ، الى التجديد في اللفظ
 والافتدائ في إبداع التراكيب . ولعل هذا الاتجاه يكسب الخصال قوة
 ونخصبا لقائى مع الصورة جديدة حية . وإن كان المعنى لا يجد فيها شيئا
 جديدا ، فإنها تفضل على الأسلوب طائفا شاعريا .

ولا شك أن أدباء هذه المدرسة يرتطمون بصخرة قوية تضطرم عليها
 بعضهم حتى يتساقطون وزله المهارة في الصياغة انسحاقا يصحح معه الإنتاج
 صنعة لا تستند الى موهبة ولا الى وحي أو الهمم .

ذلك بأن الجهد كله ينصرف الى تجويد الالفاظ والتلاعب بها محلا
 من أن يفرغ الى نسق الفكرة واستكناه أغوارها ، وهكذا لا يجد القارئ
 انكسارا دسمة في الأعصاب ، أما يرى بوقفا من الاستعارات والكتابات

يتألق على سطح الأسلوب ، وإن كانت ثمة فكرة هنا أو هناك فهي تلتصق
في قبضتي للمصنعات اليدوية .

وهنا يتجلى لخصائص جيروود . إذ تمتعت مستار براني عن الإلهام والصور
الرائعة تنبثق الفكرة القوية لتتألق هي الأخرى تألها مطردا معناه بسواء .

والفكرة الرئيسية التي يمكن أن تكون قاعدة يتبناها جيروود في
انتخابه لا تكاد تخرج على أن تحب الحياة وتقبلها على ما هي عليه ، دون
تصنع المظلة أو التماسي ، مؤثرين الضمور الصافي السليم على تهويل
للشاعر ومطنتتها . وهنا يذكرنا جيروود بالأديب « بروست » (Proust) ،
إذ يرى كلاهما أننا نفهم عن كياننا ونفقه ال جوهره في اللحظات المادية
لوحداثتنا ، عند الاحساس مثلا بلذة طعام شهى أو جمال زهرة من الزهور .
ويكون لحدوثنا لكياننا في هذه الظروف المادية أدق من ذلك الإدراك الذي
نجم عن ذكرى الانفصالات القوية التي مورقنا بها أو الأحداث الخطيرة التي
تعور حياتنا .

وعلى ضوء هذه الفكرة يطل جيروود الحالة النفسية بالإحداث
المألوفة للطريقة ، مما يخلق صلة قوية بين الصنوبر متها والكبير فتبرز
المفاجآت الطريفة التي تركز روح الدعابة والهزل ، ثم لا تلبث أن تصبح
أسلونا في التعبير بل وفلسفة في التفكير والتحليل ، ولكنها فلسفة
تهدف إلى البساطة لا توضع لما أن القوى العنمية التي تسير حياتنا
لا تأتيها دائما موه توب من الروعة والسهولة الراقية ، إنما هي قائمة أمامنا
في كل لحظة ويستطيع الصنوبر الصغير أن يفقه لغتها .

وبمعدل فلسفة البساطة هذه تكتسب نظرة جيروود إلى أمور الحياة
وداعة ومجدوا ، تنسى الاحمل وتلكي التناؤل ومن ثم تحصل على أن يروى
الخبر وسط الشرور ويؤم أن صباه الكنود ينبثق من خلف غلازل الظلام .

فهو يتنظر بهمة الروح إلى أحوال الحرد وظلام الليل وعجلة الزمن
ومتاعب الحياة .

فحديث الحرب مثلا يتيح له تسجيل الوطن والوطنية . فلم يسبق
لأحد أن تحدث عن الوطن حبرا من جيروود أو طريقة أبسط منه . وهو
حين يعرض لموضوع الحرب لا يقصد أن يبرز بتساعتها التي عرفها عن
كتب ، إنما يتلمس لها ماحية عبر بشعة ، كان يذكر ولقاء في المعركة
ما كان يستطيع أن يعرفهم لو لم تكن هناك حوب .

وهكذا ينظر أيضا الى الشيوخوخة والموت فلاسان الذي يفكر في مصيره لا يصطدم بفكرة أشد كآبة من فكرة الشيوخوخة الحتمية والموت الذي لا مناس منه ، أما عند جيروود فملتيخوخة محررا وجمالها - بل والموت نفسه يمكن أن يصبح ألينا ، كما أن الرمن في نظره ليس عدوا يذهب بنصرة الصلياح باليد اليسرى ثم يجلبه باليد اليمنى الشيوخوخة والموت ، بل اننا لنراه في أغلب الاحيان يصور الزمن في صورة ساحر يحمل لا منجلا يقطع وينزع ، بل يعمل عصا سحرية تحول الأسماك البالية كل ثيابه جديدة ، وتصير الليل البهيم لحررا وضاه ، فيقول في إحدى رواياته : « لقد دارت النجوم حقدار عليتن واحد ، وهذه حركة كافية لكي يصبح كل ما في السملة جديدا » ويختتم القصة بهذه العبارة - « غدا يبذل كل شيء من جديد » وهي عبارة تصلح لأن تكون شعارا لـ جيروود ، إذ من أبرز مشاعره الرغبة في أن يلبس كائنات نضرة ، وأشياء لم يسبق أن سمها أحد ، وأن يحيا في عالم لا يعرف إلا الفجر وضياه السحر !

والواقع أن هذا الأديب الذي يستهويه تضييق اللفظ وتبذير العبارة يفتت ملحا شديدا التصنع في الشعور والتكلف في الاحساس والوعم في الأفكار ، فلهذه أمور تفرق الانسان عن أن يعيا في سلاجة البراعة - وهذه النزعة كجابوب مع فلسفة البساطة التي ينظر بها جيروود كل أمور الحياة .

لأن كان يترقق في حكمه على الحرب مثلا فهذا لانها تجرد الانسان من مظاهر الأبهة وتحصله على الاكتفاء بما هو ضروري ، وتقلبه الى الأرض التي ينبغي أن يدافع عنها والتي يجب أن ننام على أديمها وقد اتجه بتأطريه نحو النجوم في انتظار أن ينضم توابه إليها !

وإن كان تترقق أيضا في الحكم على ظلام الليل فلأنه يرى فيه السلوى والمزاء ، والرامة من الصفاء ، فالليل حجاب يستر القبح بعيدا عن ذاتية ورعي الناجح من العقودين !

أما الموت فلا يراه مزعا ، إذ المهم أن يواجهه الانسان في وقار وكرامة ، دون تهويل أو فزع ويبدون أماليب البلاغة ، أو تفكير الفلاسفة النظريين ، انما يجب أن نرى في الموت ما لحسه في المقطع للموسيقى العليب الرحيم الذي يختتم السيمفونية المعكبة البناء لتتحد بعده معالم الصمت والسكون « هكذا ماتت » بيللا « في القصة التي تحمل اسمها -

وعلى هذه الصورة بنو عالم جيروود في قصصه ورواياته . عالم

لا ملطآن للعر عليه ، فيقول في إحدى قصصه : « اننى أحيا كما كان
يحيا آدم قبل أن يقترب إلها ، فلا تحمل الفكرى عيه الشعور بالذنب
أو المسؤولية أو الحرية » ١

وفي عالم كهذا لا تصبح فكرة وجود الله فكرة مزعجة ، بل على
العكس فكرة حادثة غير ملحوظة ، وتعتبر الله المنسق الأعظم الذى خلق كونا
جنترا ، فيه الشر عنصر لازم للتحرر وفيه يتساق الليل بالنهار والشيخوخة
بالشباب والموت بالحياة تناقا متجانسا متسجما ، أما تواميس الحياة فهي
على حالها لا يمكن أن تتبدل - ألما عطينا بالحكمة كي نلالم أنفسنا معها -
فيمتدح بذلك موقفا يشبه فلسفة الرواقيين - وإن كان الفيلسوف الرواقى
عادة شبيها حثثشا عبوسا يتفوه بأراء مطروقة مقبضة ، ويبذخ فى ترفع
وعليه الزمور التى تقدمها له الحياة ، إلا أن جيروود على عكس ذلك ينادى
بروانية مرحة ، وحكمة لا وهم فيها ولا قلق ، بل لا مسخط فيها ولا اندام ،

لقد كان الذى من قبيل الإعجاز أن يودى جيروود الى التعبير عن فكرة
متواضعة وطبيعية فى أسلوب دقيق الصناعة يلحم بصور والفاظ برفقة الى
حد قال منه أحد النقاد : « ان البساطة عند جيروود عظمى على الكتاب
فتمثلته كتهر جارف ولذته كما تلتهم الحشرات اوراق القانة المصراة » ١

ولئن كانت هذه الظاهرة عند جيروود موضع نقده وهجوم فى
قصصه ، إلا أنه قد تدارك الأمر فى مسرحياته وهمل على تلاقيها بصورة
ملحوظة :

فمنذ سنة ١٩٢٧ أخذ جيروود فكر فى الكتابة للمسرح معاولا أن
يصوغ قصصه فى قالب مسرحيات ، ولكنه تعرف الى الممثل الشهير
« لوى جوفيه » (Louis Jouvet) فكان له المرحه والملم ، فعمل من
جيروود مؤلفا مسرحيا يعنى بتوكيز الاسلوب والفكرة - وحين شكأ اليه
أحد المؤلفين المميز عن كتابة مسرحية لسمع وجود موضوعات صالحة ،
أجابه جيروود بأنه « لا يحتاج الناكيب المسرحى الى موضوعات صالحة ، إلا
يحتاج الى أفكار ، فال موضوع ممناه حبكة وحركة لتصوير بها شخصيات ،
أما الفكرة فهي رأى بسيط أو هى موقف من المواقف يلف حوله الذكاء
بغير الآراء الطريفة ، وفضل على الخيال خيطوطا من الرمز ، ويكسبه
إبداع المؤلف تعليقات طريفة منكرة أشبه ببريق صواروخ الأعياد ،
ويكسبه الأفكار المطروقة ، من الحياة والموت أو الحب والسعادة ، بتور
جديد لم يسهله الجمهور من قبل » ٢

وحكماء ينساب مسرح جيودو في ألحان متلاخطة وخيوط متشابكة
في نموجها ، تزجج منه حلق الرثابة وتكسيه تنويما وتجديدا ، ثم تتجلى
وحدة المسرحية في طبقة الأسلوب الرفيع وأفكار البساطة النقية والخيال
الغريبي .

وحكماء جاءت مسرحية « سينجوريه » أفضل بكثير من العصة التي
تحصل العنوان نفسه . وإن كانت هذه المسرحية تراجيديا عن موضوع
حديث ، فالمهاتة التي كتبها في نوفمبر سنة ١٩٢٩ بمنوان « لعفريون
واقم ٣٨ » (Amphitryon 38) تنتمي إلى القصص القديم ، غيولان المسرحيين
قد كتبها بمداد واحد يستزج فيه الحسد بالهزل ، والمواقف المضحكة
بالمأسائية . وكتباها تمير في الواقع عن فلسفة واحدة ، وهي أن يقبل
الإنسان الوضع الذي هو عليه ، وأن يحصل الشعور الهاديء على الانفعالات
والنزعات القسوية ، وأن يؤثر الطبيعي البسيط على الجليل المتناسي .
وأخيرا أن يتناول القاعة السمائية على أساس من الحكمة والبساطة واستقامة
القلب ومهارته .

ولا شك في أن عرض القصة في ثوب الأقسيم أمر يطرب له حفا
القلم الذي نشأ على دواصة القعدة وثقافتهم . ولقد قال في ذلك أحد
الكتاب بعد العرض الأول لمهاتة « لعفريون » (Amphitryon) :

« إن هذه المهاتة تدرن على الأدب الرفيع قام به خريج ممتاز من
مدونة المعلمين العليا ، بل وشاعر دقيق الإحساس ! »

ولا يمكن الجرم بأن جيودو قيل أن يكتب مسرحيته « لعفريون
واقم ٣٨ » قد قرأ الروايات السبع والثلاثين التي كتبت قبله عن الموضوع
نفسه ، ولكن الواضح أنه قد غير النظرة إلى هذا الموضوع دون تعديل
جوهرى فيه ، بأن سلط الأضواء على المرأة « الكسن » (Alcène) بدلا من
تسلطها على « لعفريون » (Amphitryon) وحده ، فجعل منها امرأة رفيعة
لزوجها تؤثر فيه على حياة الخلود مع « جوبيتر » (Jupiter) . ثم بخلص
إلى درس فلسفي وهو أن الإنسان إذا لم يستطع أن يملك من حكم القدر
أو من إرادة الآلهة ، فإنه يستطيع أن يقهره عن طريق العقل والكرامة كما
فعلت « الكسن » (Alcène) حين أقامت « جوبيتر » (Jupiter) بأن يملك
عن حبه لها ليعتركا وفيه لزوجها تعمل على إبعاده . وهذه صورة من
صور التفاضل عند جيودو .

إن كانت هذه المسرحية أشرمت على أن تكون مأساة فإن جيودو

أقبل في سنة ١٩٣١ على كتابة مسرحية بعنوان *الغفلة* وبالرغم من أنه لم يكن موفقاً في اختيار موضوع من التوراة ، فإن فكرة التناؤل عنده أخذت تزداد تفاناً في ألوانها : فمن ناحية نراه يتطرق مع الرومانتيكيين في تصوير الإنسان سالماً وطيباً بطبيعته طالما أن الحضارة لم تفسده - ومن ناحية أخرى نراه يتفصل عن المأساة الرومانتيكية حينما يتحدث عن المواقف المضطربة أو الجنسية أو يمتحن كل نوع من أنواع ما هو مطلق ، فيعود إلى طريقته الكلاسيكية بأن يبعد الطبيعة البشرية إلى العقل ويربط السعادة إلى الحكمة والمواظب إلى خضات القلب النقي .

ويطأ أن اختيار جيروود كتابة المأساة والمأساة : وصل إلى صياغة حديثة للمسرحية حين قدم رواية « *اللحن الإصعالي* » (Induranno) في سنة ١٩٣٢ ، وهي حلقة شاعرية يجد فيها مجادياً مع استخدامه في التأليف . فالموضوع من ابتكاره ومن خياله المحب وبها يقوم شبح بأحد الأدوار الرئيسية فيلتقي هذا الشبح بسلسلة فتاة ويطغى لها أضواء مختلفة على جوانب الحياة ، ويضع على قيسها ألواناً حديثة من اللهم والنظر . إلا أنه حرص على خلق جو المسرحية في صورة واقعية ، فلما إلى وصف قريته في مقاطعة « *ليوزان* » - ولكن الذي يمتينا في القصة هو أن جيروود كسد سجل تقدم ملحوظ في فكرة التناؤل التي باتت سطحية في المسرحيات السابقة بالفيلس إلى مسرحية « *اللحن الإصعالي* » . ونعتبر هذه المسرحية من أغنى وأجمل ما كتب جيروود . فهي سرخس لنا خطأ النظرية القائلة بأنه ليس في الإحسان أبدع مما كان ، إذ أن الأمور لا تسير على خير مايمكن فن تسير عليه ، فالحمل أعمى والأوضاع الاحتشائية تعرض على الأفراد ألواناً من الحياة لا تتجاوب مع الرغبات المتأصلة في قلوبهم ، هذا إلى أن المجتمع زاحز بالحق والأشراق .

وعصاري القول أن هذه المسرحية تلمحنا أن الحياة لا تمتدح بل يكون الخيال والإحلام التي تكمل نفسها وتصلح الموج فيها ، فلقد كانت نظرة هذه المسرحية . وهي المدرسة « *إيزابيل* » تحيا في عالمها الصغير الرتيب وتحلى بفصائل الحكمة والجمال ، وتحلى بتقدير رؤسائها وسكان مملكتها . إلى أن جاء اليسوم الذي ظهر فيه « *الشبح* » فتبدل كل شيء : أخذت « *إيزابيل* » تلقى دروساً في الهول والطلق وتنقل وسط المراعي الخضراء الصبورة اللازوردية والطباشير الفخمي والجبر الوردي والقلم الأسفر ، ثم اتخذت من « *القصير* » أعلى درجة لأنه قريب القسمة إلى مفهوم اللاهائية .

ونحنياً أنها أدخلت بذلك السعادة على قلوب الصغار وجمعت الحياة

شائقة ممتعة . ولكنها لكي تصل الى ذلك أخذت بكثير من النظم الاجتماعية والخلقية ، فلكي تسترد الدنيا بهيئتها الطرية الاصيل ، ينبغي أن تصل العاطفة محل الرائق والى محل الخيال محل الصل .

وهكذا أصبح كل شيء احلاصا وبقاء ومرحا من حول «إيزابيل» ، غير أن الامور المصيرية والخلقية ، والنظم الاجتماعية كانت مستندة الى اوهام لطيفة واكاريب باقمه لم تلبث جميعها أن تبدلت .

ذلك هو المعنى الرئيسى الذى يرمز اليه «الشبح» : فهو يتدخل فى الحياة اليومية المادية ليحيل بدء السعادة . ولكنها ليست سعادة الطفل أو العلم أو النظم القائمة ، إنما هي سعادة الخيال ، سعادة العاطفة . بل وأكثر من ذلك ، فهنا الشبح يأتي من العالم الآخر ليذكر الناس بأن هناك سرا عظيما غامضا يلعب الحياة والاحياء . كما أن هذا الشبح يود أن يعود الى الحياة بفضل «إيزابيل» لينتصر على الموت ، تلك المعنة الكبرى ، أو أن ينقل «إيزابيل» الى عالم الموت وكان هذا العالم مملا أعظم نقاء من الحلم والخيال .

أما «إيزابيل» المائلة فهي تصبى الى «الشبح» وتشعر بملء من السرور . لا يمكن أن تنساها ناد كانت الروح المقيمة داخل الجسد يمكنها أن تسمح بقاء لا تستطيع أن تلبيه الا اذا جلبت على نفسها الالم وعشت بالانظمة القائمة ، فإن جبرودو يتساءل : ماذا الامر كذلك ، ألا يدل هذا الوضع على أن فى الوجود نقصا وحلا وغوايب ؟ انذ ما كانت هذه هي حال الحياة البشرية : مزيجا من الخير والشر وخطيئة من النور والظلام وضربا من الضوضى والوضوح . . . فكيف يمكن تحملها ، وكيف يمكن الاجابة بامانة عن سؤال القدر ونسأله ؟ بل جبرودو يتخيل اجابتين .

الاولى لاجابة حفنقى التلاميذ وهي رد مخيف ردى يقتصر على الايمان فى سنانة واعتماد بما أرساه العقل فى نطاقين رئيسيين هما العلم الذى يبلغ ذروته فى الاحصائيات ثم النظام الادارى الذى يخلق الحلم والخيال تصبى عنه الايجابية الضيقة المكتيبة . ثم تصبى هذا الحفنقى قائلا : « ان الله لم يدبر السعادة للمخلوقات إنما ونب لهم تعويضات تكافئهم على كفاحهم » . وهى صيد السمك بالصنارة والحب وحذيان الضيحية .

أما الاجابة الاخرى فهي لمابة حفنقى المقاييس والموازن ، وهى رد الطب وأحكامه ، وبالرغم من أن عمله ينتمى الى نظم ادارية عقيمة ، فإنه يحس على أن ينقل الخيال ويحفظ على الاحلام والعاطفة حقهما . كما حرص على أن يستسلم لنداء «الشبح» لانه يبحث عن السعادة فى حقيقة

للوجود لا فيما وراء الحياة ، فهو يتشد السعادة في حدود حياتها
ووضعها ، لا في دائرة الادعاء والمنطق على هذه الحياة .

وهو بهذا يتفوق على مقتضى التعليم لأنه يرفض منجذبة العقل التي
تأخذ بها هذا الأخير والتي هي رذيلة تضيق من الحق الحياة ، مؤثرا عليها
منجذبة القلب التي تجعل الحياة مستحيلة بل ومثمرة ، كما أنه يتفوق أيضا
على الفسيفساء الذي لا يطلب من الاحياء الا أن يلغوا به مد حياة الكفاح .
أما «إيزابيل» فهي تعرض عن مفالات الحلم والخيال وتتمسك بالروح
الشاعرية وبرقة العاطفة .

وفي سنة ١٩٣٥ قدم جيرودو مسرحية « لن تضرب حرب طروادة »
(*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) ، وبذلك عاد الى المسرح اليوناني
ليكتفي به مرة أخرى بعد عامين حين يقدم رواية « الكترا » (*Elktra*) .

وبلينا أن جيرودو يوفق في عرض المسرحيات المستقاة من الادب اليوناني
ما دام يعالج الموضوع من جديد . أي أنه لا يحاول إثارة مشاعر المتفرج
وعواطفه مكتفيا بإيقاظ ذهنه وإشباع عقله . ويذهب أن جيرودو لم يبتكر
فكرة الاقتباس من مؤلفات هوميروس أو لأدياء الاغريق ليكسب موضوعاتهم
لوبا حديثا . فقد كان هذا الاتجاه بدعة شائعة في عصره ، يكفي للتدليل
عليها ما كتبه «جيد وكوكوت» (*Cocteau*) و «أري» (*Artaud*)
و «سارتر» (*Sartre*) من قصص مستقاة من الأساطير الإغريقية .

والذي يصينا من هذه المسرحية - كما فعلنا من قبل - هو العروس
الذي نخلص به منها . فأمامنا هيكتور وأوليس ، بطلان ، يفسر كل منهما
بحكمته وبشجاعته ، وكلاهما يقدر الآخر خير تقدير ، ويود أن يتجنب
الحرب وأن ينتصر للمفل على القسوة ، والدكاء على الحق ، والمجبة على
اليفضاء . فلقد بدل كل منهما ما استطاع من جهد ليتعاضد الحرب ولكن
القدر كان أقوى منهما فاندلعت الحرب برغم أنفسهما .

وتكتشف لنا هذه المسرحية عن تطور ملحوظ في تفكير جيرودو ، فإن
التفاؤل المطلق الذي تميزت به مسرحياته وأعماله الأولى قد خفت حبيته .
فأصبح يرى أن الانسان مهما بعد من عواطفه وإصلاحاته ، ومهما يلعب بأن
يحيا في دائرته ويعمل في نطاق اختصاصه ، أو - كما يقولون - يكفى بأن
يزرع حديقته . - فإنه لا يطمئن أبدا إلى صروف الحياة من حوله . فلا شيء
يمكن أن يحميه من تقلبات الزمن وزلازل الأرض وشروخها التي تنسره
وتفنيه ، فالشر والنعف لا يقتصر وجودهما على الكون الخارجى عن حركتنا
بل هما كامنان غالبا في قلب الانسان نفسه .

ثم تأتي مسرحية «الكثراء» (Blanche) في سنة ١٩٣٧ لتدخل تعديلا آخر على مبدأ التماثل عند جيروود ، إذ نرى من هذه المسألة مدى الخطر الذي يتجهم عن المشاعر الطيبة البعيدة . فقد أثلرت «الكثراء» البليدا والكوارث بوفاتها للفضيلة وتقديسها للواجب وجرعنا على الطهارة والنفاء .

غير أن تماثل جيروود لا يبلغ أبدا حد التماثل المطلق ، فهو يرى أن التاريخ - وإن بدا كثيبا مستسا - ليس سوى إطار خارجي للحياة البشرية وإن هذه الحياة حسب ترتيب نظام الكون تكتفح أمامها لمرس من التماثل المنسجم والمزج الهنيء الذي لا تقوى عليه التقلبات والحروب ولا قتال منه بشاعة الناس ولا يذال منه عنفهم .

ويقول في ذلك : « لرى بكى اسم نسمي النهار حين يطلع ، في يوم كهذا ، على منظر التخريب والدمار ؟ ترى بماذا نسميه حين يطلع علينا وقد أفلدنا كل شيء ، وقد اندلعت السنة النيران قتلتهم المدينة ، وأخذ الأبرياء يقتل بعضهم بعضا ؟ ترى بماذا نسميه ؟ فعل الرغم من هذا كله لا يزال في الهواء متنافس ، وعلى الرغم من هذا كله نرى اللذنين يحتضرون في دكن من أركان هذا الصباح ، نرى بماذا نسميه ؟ ثم يجيء لنا جيروود بالجواب الذي يبيت في النفس بريق الأمل والأملشال : « إن له أصما جيبلا كل الجمال ، إنه يقضي الفجر : » .

وفي سنة ١٩٣٩ قدم جيروود مسرحية « أوندين » (Ondine) ولكن لم تلبث أن اندلعت الحرب العالمية الثانية فكتب مسرحية «سادوم وعامورة» التي مثلت سنة ١٩٤٣ حين كان الألمان يحتلون فرنسا . فكان طبيعيا أن تأتي هذه المسرحية لشهد ما كتبه جيروود ظلما وكآبة . ثم مات في آخر يناير سنة ١٩٤٤ قبل أن تتصور بلاده ، وقبل أن يتم « مصنوعة شايو » آخر مسرحياته .

وتبدو لغة هذه المسرحية كتلة ضخمة من الإلهام لم تقربها بعد بد البحتاني بالتهذيب والتشذيب ، بيد أن هذه المسرحية تحتاج هام في نظر المؤرخ وفي نظر الناقد ، إذ نلتقي فيها بالأفكار الرئيسية التي يستاربها صرح جيروود ، وقد أضفيت بشفق الفروب الخافت أو بصوء المرداب العظيم - ولقد أهدم الممثل العظيم « لوى جوفه » (Louis Jouvet) بدافع الوفاء لمعهد الصداقة ، على تمثيل هذه المسودة التي انضمت قدسية الوصية والتي تتضمن فكرة جديدة هي « نظرية » العشاق المنسجين . فهم جماعة لا يستحقون ، قد وشعوا أديهم على القنصات جميعها ، بل اغتصبوا الماء

والهواه ليبيعوا غاليا كل ما تهبه السماء ، وليتجروا بغير القلب والنفس
للح حـ أصبحت معه المساعدة أمرا مستحيلا .

ولكن لحسن حظ الناس ، هناك الى جانب هذه الجماعة للقلب طاهرة
نقية ان اتحدت وتطهرت ، تحققت سلامة الدنيا وسعادتها . وبين هؤلاء
المشائخ المنجحين الذين يسمون الحياة ، والانتقاء الاطهار الذين يسمون
وراء بهجة القلب ، تبرز المجنونة ، كما يبرز « المسيح » في مسرحية
«المحن الاضافية» ، لترمز الى نداه الحلم والخيال ، هذا المنصر الضروري
لايقاطع القلب وبذلكه الخيال ، غير انه في الوقت نفسه عنصر خطير اذا
عطل التفكير السليم او اقلها وقته الذكاء العلى واخذ يروح التوهم
والوفاة .

والحق ان مسرحية « مجنونة شايو » (*La folle de Chaïbo*)
تطبق نظرية جيروود الى العالم وتبرز التناقض بين المصنوع والريف
والانانية ، وبين الحقيقة الاصلية التي لا يبلتها سوى الاطفال والاطفال
والعمره والحبين .

قد انه في هذه المسرحية الطرحة لايستد جيروود القدرة على التعبير
والتفكير الى سيدة شابة ذات قلب تقي طاهر ، كما فعل في مسرحيته
« سيجفريد » (*Siegfried*) و « امفريون » (*Amphitryon*) ولا الى فتاة
ساحرة تحول كل شيء الى سعادة كالمال في مسرحيته «المحن الانسانية»
(*Indesmones*) و «اوندين» (*Ondine*) ، انما استند هذه المهمة الى مجنونة
كما لو كان الميت في عالم عزيف فاسد لا يقتضى ان نصل على تطويره
ما يدسه فحصب ، وانما ينبغي ان نفيكه ونصرف عنه الى عنصر الخيال
والدعابة القائمة !

اجل الدعابة القائمة : - فلا شك ان جيروود أصبح قائم الدعابة ،
لاذع التفككة في آخر ايام حياته .

كان جيروود اذن ينزع الى خلق لون من المسرح يعتمد اكثر مايعتمد
على في الحوار ، صوغه في لغة موسيقية ، ويسوقه مساق الترتيل
والتدريج . اما المعنى فيأتي عنده في المرتبة الثانية ويحيى الاهتمام به
بعد النظر في اللفظ والتعبير . ذلك بانه كان يرى ان المسرح لا يستهدف
الاهتمام او التلهيم وان الذي يطلب اليه ذلك هو الذي لايعلم رسالة المسرح
ويقتصر دون غيرها .

وهكذا امساق جيروود وراء الصدمة اللغوية ولتجريد اللغوى .

ولكن الناظر في مسرحه يراء وقد افلتت من مخاطر هذا الانسياق
ولم يصبح بشجرة من مرالق هذا الاتجاه ، فلقد كانت تكن لواء الافراط
أرواه التي اعتقد فيها واعتز بها والتي كان يسكب فيها عصارة روحه
وخلاصة قلبه ، مما يسم الاعمال بسمة الخلود ويطيها بطابع البقاء .

اذن فهو لا يقصد سوى المزاج والتفكهة عندما يطلب اليها الا تعاول
فهم شيء من مسرحه ، فرواياته هي حقيقة الامر تزخر بالنقيد وتفيض
بروح السحرة التي تمطي دروسا قيمة . فهي مسرحيات ذات أهداف
معنوية ، لا تنبع الا من عقل مفكر وذهن لاج .

ولقد قال فيها : برنشتين : أحد كتاب المسرح المعاصرين : « ان
مسرحيات بيرودو تنتمي الى ذلك الادب الرفيع المشرب بعنبر التحقيق
والتهذيب » .

٣ - جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣)

Jean COCTEAU

ولد جان كوكتو (Jean Cocteau) في الخامس من يوليو سنة ١٨٨٩ بأحدى عواصم باريس ، ورائته الشهيرة ميكراففضل هوصلته الشعرية الغريبة ، كان يتردد على شعراء عصره وأدبائه أمثال « ايمون روستان ومارسيل بروست وموريياك » ، وفي سنة ١٩١٧ تعرف إلى الرسام بيكاسو ، وإلى جانب الشعر والقصة والفنون التشكيلية اشتغل بالثايف المسرحي ، وانضم في سنة ١٩٢٠ إلى أسرة الكوميدي فرانسيز ، ثم اشتغل بالسينما وقدم أول فيلم سينمائي له سنة ١٩٢٩ بعنوان « دم الضاهرة » وبفضل هذه المواهب المتعددة انتخب عضوا في « الأكاديمية فرانسيز » في نوفمبر سنة ١٩٥٥ .

ليس من اليسر إطلاقا أن نتحدد شخصية كوكتو في كلمتين أو سطرين ، فإن غنى إنتاجه المتنوع وتمدد مواهبه يجعل منه شخصية غير بسيطة يتعذر فهمها ، إلى حد تضاربت معه الآراء والأقوال في فهم أعماله الفنية وتقييمها ، ولكن الشعر هو المركز الذي تنصب ألوان التعبير لديه ومن حوله تدور أماليبه المتعددة في الإنتاج الفني . فلاحظ في أسلوبه أن الفكرة تفرق لوقت الجمال والمباراة وتتخلها ليتحدد مفهومها في تصوير رمزي أو استعارة أو فورية لفظية ، كما لو كانت سجل التعبير فاضحا كغيره الصريح ، فهو جمهور رديء ! »

وعالما ما تبدو كتاباته أشبه بصفحات اليومية إذ يعرض لتفصيل نفسيته أو نفسية الآخرين من يوم إلى يوم ، ولشدة ثرخته إلى هذا اللون من الأدب ألف كتابا بعنوان « يوميات مجهول » ، ويمنير هذا الكتاب من اقرب مؤلفاته إذ سجل فيه أسر اختباراته في التفصيل النفسي ، كما عرض فيه للماهيم المختلفة لمضى القضاة ، ومعنى الزمن ، تلك الماهيم التي ترحبها إلى صوره في فيلم « أورفيه » الذي نال نجاحا خالدا . وسوقنا نقصر في هذا المقال على الحديث عن مسرحيات كوكتو وفيه كؤلفه مسرحي :

كان كوكتو شديد الإعجاب بالمرح ، وكان من الطبيعي أن تغلب عليه النزعة الشعرية في التأليف المسرحي ، كما حدث ذلك في كتابة القصة . بل إنه يرى أن المسرح يجب أن تغلب عليه الشعرية والخيال إذ يقول : « إن المسرح هو الطفولة ، وإذا أراد الجمهور أن يعتبر نفسه شخصيا كبير السن فهو جمهور رديء ! »

بدأ كوكتو اختلاجه المسرحي في سنة ١٩٢٠ على مسرح فالسايزيليزه بباريس بملهات واقصة اسمها « جابوس على السطوح » تألت قسما كبيرا من النجاح . وبعد ذلك يقدم واحد قدم مسرحية غنائية بعنوان « عرائس برج ايفل » فالتت نجاحا أكبر ، ويطلق عليها كوكتو قائلا :

« انتهى اسمي كل شيء وأبرز كل شيء » ، أتحدث عن الفراغ يوم العطلة الأسبوعية وعن الحيوانات البشرية وعن الاصطلاحات المطروقة والكلمات المألوفة وعن تناقض الآراء لحما وعظما وعن رغبة الطفولة وعن الشعر ومعجزة الحياة اليومية تلك هي مسرحيتي التي أحسن اسمها الشباب الموسيقيون الذين عزفوا انغامها » .

وبعد المسرح الثنائي الرائق اتجه كوكتو الى لون آخر وهو أن يتناول شكسبير والأدباء القدامى ليبتدعهم ثوبا حديثا مجرد به التراجيديا من حبيبتها أو جلالها التقليدي . ففي سنة ١٩٢٤ قدم رواية « روميرو وجولييت » على المسرح ، واكتفى بأن أبرز الهيكل الذي وضعه شكسبير ، ثم أضفى عليه طابعا حديثا من حيث الملابس والمظاهر وحركات المثلي وإيقاع خطواتهم الذي يشبه إيقاع الرقص .

وكذلك قدم مسرحية « أنتيجون » في مناظر من رسم د بيكاسو ، وأنشأ لموسيقى مصاصر اسمه « دويجر » وكانه بذلك قد صلب مسرح « موفوكل » في قالب معاصر .

وكل ما يفعله كوكتو في هذا الجديد هو أنه يحل محل نموذج المسرح القديمة وكأنه يتطلع اليها من نافذة الطائرة وهي جنوب الفضاء ، ويسميه به التجديد إلى أن يقدم مسرحية « أوديب » سنة ١٩٢٦ فلا يكتفي بالتجديد حل هذا التحول ، إنما يقدم ملهات جديدة من ابتكاره المطلق حول موضوع قديم : فالرواية مليئة بالاشكالات المحللة فمن حصان يبعث برصاصات غامضة إلى مستعمدة الموت ، تظهر في ثوب السمرة . ثم يوتقى « الموت » ملابس الجراح ويأتي مع مساعديه من خلال المرايا !

وفي سنة ١٩٣٤ قدم مسرحية « الآلة الجهنمية » وهي أيضا تعديبه

يطغى ثوب الشباب على أمطورة « لوديب » ، وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو إحدى الآلات الحقيقية المصنع ابتكرها آلهة الجحيم لابتادة الإنسان بطريقة حسابية ، لذ تقطن الآلهة ويمتلك الرعبك امتداد فاما لتصور آلة التعذيب في بطن طيلة حياة الإنسان ! وهكذا يطغى آلهة الجحيم الى أن حجاب الإنسان لم يتوقف بفضل احكام هذه الآلة الجحيمية - . ولتطغى هذا الوضع مع مفهوم كوكتو عن تعيب الوجود وغناء الحياة اذ يعرف الإنسان بأنه « ملاك عاجز متغنى عن السماء » .

ولعل اروع ما أبدعه الشاعر كوكتو في التأليف المسرحي هو هذا الثبوت الجديد للأساطير القديمة وهذا الأسلوب المبتكر في التنباس فكرة من « سوموكل » أو غيره وادماجها في اختراعات أخرى من علم التحليل النفسي وأعماله التصوير الواقعي « والسيوطي » ، ثم الجمع بين هذه العناصر كلها في صورة وهي شامل وإلهام متكامل ، وكان هذا الوحي أو ذلك الإلهام قد نزل عليه بهذه الأفكار وتلك الأساليب دفعة واحدة ليحل عليه قصة مسرحية متنافسة نسام التناقض ، تجمع بين الدلالة والغموض في آن واحد وتمتاز بفضى الابتكار والتجديد .

غير أن أول نجاح كبير حققه كوكتو في عالم المسرح كان في سنة ١٩٣٧ حين قدم مسرحية « فرسان المائة المستديرة » ، وهي تنقل المتفرج الى عالم السحر والخيال ، إذ يرفع الستار عن قصر يسيطر عليه ساحر ريزخر يفتون السحر - وما أن يظهر « حليماد » الشديد الطهر والنقاء والفنى ينقى من المفسد ويظهر من السموم حتى تجعل الكارثة وتعم الفوضى في ذلك القصر الذي استسلم لسلطان السحر .

وفي الفصل الثاني نعد أنفسنا أمام الساحر فيرلانه الذى يطغى بسحره القصر ومى فيه « ويسنخر هذا الساحر خادمه الصغير لأرادته ، فيحوطه كما يطيب له الى هذه الشخصية أو تلك . ولكننا نرى أن قوة « حليماد » الروحانية الشديدة الطهر والنقاء تنتصر على هذا السحر كله وعلى فنون ذلك الساحر ، فلا يلبث أن يقتصر أمره - وقد أمط في يده ، فلا يجد ما يفلح به لنهزم عن نفسه » .

وفي الفصل الثالث يتخلص القصر من فنون السحرة والسحر وتنتصر الحقيقة أمام الميون . وما أن يرى الناس الحقيقة حتى يتكشف أمر الملكة وتكون مضيحتها حول مظهر لاعلان الحقيقة وطلان السحر - فيسرها الحري والعار ولا تلت أن توت ، فيأمر الملك طرد الساحر

« ميرلان » من القصر ، فيسأله هذا الساحر متهمكا : ترى هل تقوى على الحياة وسيدا ؟ فيجيبه الملك :

« انسى اولئك الميثر مع لولتي الحقيقيين هل الحياة المزيفة ؟ »

ذلك هو الدرس الاخلاقي الذي تنادي به المسرحية ان صبح أن لها حقزى اخلاقيا ، ويحفظ كوكبو نفسه من نوعة القراء أو المتفرجين الى استخلاص مثل هذا المفزى فيقول : « انها صندفة مسرحية بحثت أن يحدث في رواية » فوسان المائدة المستديرة « أن يتعصر ما جرى العرف على تسميته بالخمر ، فيهزم ما جرى العرف على تسميته بالشر ، ففي رأي أن هذه الظواهر تصمد دالاً على نظرة المعنى يعلم الاخلاق الى المسرحية ، وهي قيساً أعلم أسوأ نظرة للمسرحيات »

وفي العام التالي (١٩٣٨) قدم كوكبو مسرحية «الوالدان العظيمان» وعبدو لأول وهلة أنها « ميلودراما بورجوازية » ، أي مسرحية اجتماعية خفيفة ، إلا أنها في الواقع «أسساة مثيرة للمواطف » ، إذ يقدم الوالدان العظيمان بحياة الفوضى فتسر أيامهما على غير هدى : فالأم «إيفون» تسم في عمرها الناشج وسفها المتقدمة بساعات الطويلة من حيث عدم التعبير وعدم الشعور بالمسؤولية ، فتخطي حياتها متدثرة «بالروب دي شامبر» ، وقد تركت لساعات السجائر آثارها عليه ، أما شعرها فيبطل فائرا مضطربا من شدة الاحمال تماما مثل فراشها الذي لم تمسه يد الترتيب أو العناية .

أما زوجها فهو مخترع يعيش في تفكيره واشترعاته التي لا تدر عليه أي كسب ، لذا تجرد من النظرة الصلبة الواقعية للحياة ، فلا قرارة أن شب ابنتها « ميشيل » مدلا وأراد أن يتزوج فتاة فصل في دار للتعليم ولكنها بالرغم من حالها لا تسمى إلى بيثته ولا إلى مستواه الاجتماعي ، فيعارض الوالدان في ذلك الزواج إذ أن لهما من المجسج البورجوازي المساوي دون المعاسن .

ويوشك الوالدان أن يفرقا بين المحين ، ولكن الحالة « ليو » التي تعمل روح « النظام » تظهر في الوقت المناسب لتنفذ الموقف وتنظم كل شيء . أما الأم فتضيق ذرعا بسعادة ابنتها ولا تعتدل أن ينادعها في حب ابنتها متنازع ، فتتناول السم لتسقط حبة على حصة المسرح ، وبموتهما يستتب النظام ويها المحيان ثم تزوج « ليو » المخترع زوج شقيقته الذي ظلت ترمي حبه في قلبها عشرين عاما .

ولقد اقتبس المسرح القومي هذا الموضوع وقدمه بمقتوى « بيت من
درجاج » في مجال يستحق الإعجاب والتقدير ..

وفي سنة ١٩٤١ قدم كوكيتو مسرحية « الآلة الكاتبة » وتبدو في
ظاهرها رواية بوليسية ، إذ تدور أحداثها حول خطابات سيجولة غفل من
الامضاء ، تسبب الدمار في المدينة وتقلبها رأسا على عقب ، بل وتدفع عدة
اشخاص الى الانتحار ، وتتسلسل التعرّج : من صاحب هذه الرسائل
المزعجة ؟ واداً بالتحليل النفسي يقودنا الى معرفة المذنب ، انها ارملة
الهرب قلبها الحقد المرير فاضحت تعزى في غمرها بافساد الحياة على
الآخرين وتسرى عن نفسها بان تقوم بنور الميسر على العدالة والمشرق
على توزيع الخير وازال العقاب بالناس وقتا لما تراه حقا وعدلا وهو في
الواقع حقد لشقيقة ، لا تقول :

« لقد اغويت امرأة قلبي وآليت على نفسي ان اتحمل كل شيء في
صمت ومكون ، واخضت انسج بنفسى خيوط حياتي الهادئة وإذا بالحد
يخرج من قلبي كحيط من حرير ، واخضت خيوط الحقد الحريرية هذه
نساب خيطا خيطا من قلبي المرير ، واخضت يداي تنسجان هذه الخيوط
وتبدران الحقد في كل مكان ، كنت اترى بعض ضحاياي وآلف حولهم خيوطي
الى ان ينتهي بهم الامر الى الانتحار ، كنت اشعر بالسخط نحو المدينة
ياسرها ، كنت اشعر بالسخط على مظاهر السعادة المزيفة والتقوى المرفقة
والبجح المزيّف ، وعلى ذلك المجتمع المنافق الانامي الذي لا يبصر احد على
حمايته »

« اردت ان احرك هذا الوصل واهر ذلك الطين مرزا عنيّا فأتاحم كل
شيء وانصاح كل امر ، واخذتني دوائر جاروف اطاح برؤسي ، فاخترت نود
ان ادري احمد الأسلحة قذارة ودنات ، ولو ان الظروف لم تترض سبيل
لنصبت في طريقى هذا الى احمد مدى - اجل ! اذن ظهرت المدينة من
القذارة ! فلم اهرف فط شعصا واحدا نقبا ظاهرا ، واذا بكم تترغسون
سبيل دمي ثم تفسحرون بالفضل ، بالخييل من نفسي ومن مقروني
المدني »

وحكلا تفصل هذه الأرملة العقود في رغبتها البهيسة في نشر
العدالة على طريقها الخاصة - وإن كانت هذه المسرحية تقوم على التحليل
النفسي فإن هذا لا يمس أن كوكيتو يؤمن بأن هذا التحليل هو العنصر
الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية : ففي سنة ١٩٤٦ قدم مسرحية
أخرى ، « السر ذو الرأسين » ، وهي خالية تماما من أي تحليل نفسي.

أنها حراما رومانتيكية كان يود كوكتو أن يسميها « الملكة الميتة » ولكن « مونتريان » كان قد سبقه إلى اختيار هذا العنوان لأحدى مسرحياته منذ أربع سنوات -

ولقد حرص كوكتو على تجريد مسرحيته من العنصر النفساني إلا فيما يتعلق بشخصية الشاعر التي أولعها تجسيدا حيا لشخصية «الابن المزعج » التي صورها في إحدى قصصه التي تحمل هذا الاسم - ولقد عهد كوكتو إلى ذلك إذ يصرح قائلا « لقد عقلت العزم (أو على الأصح أن شيئا في نفسي قد عقد العزم) على أن أقدم عملا خاليا من علم النفس التقليدي - فلم النفس بالمعنى الصحيح يتسع المجال للوفاء آخر من علم النفس الذي يتسم بالبطولة وبمبنى أوضح القول أن مصيبة أبطالنا لا تشبه النفسية العادية الواقعية إلا بقدر ما يشبه رسم الأسد أو الفيل الحيوانات الحقيقية - فإن سلوك الطفل في المسرحية يشبه الأسد الذي تراه على قطعة من القود أو على رصام من الأوسمة - واعتقد أن مسرحية كهذه لا ينبغي أن يراها أو يقرأها علماء النفس أو المسيون بلعلم النفس - ولكني أتمنى لي تقديمها للجمهور ، كان لزاما على أن أستمع بالمناظر الجديدة والملائس الجميلة وبشئ مماثلين ممتازين مثل « إدوين مير » (Edwin Poulidère) و « جان ماريا » (Jean Marais)

كان من الطبيعي أن يتعرض كوكتو لهجوم عنيف من النقاد الذين لا يستسيغون هذه المنزعة في التأليف المسرحي - ولعل أشد نقد تعرض له كوكتو هو هجوم « فرانسوا موريك » على مسرحية « باكوس » في سنة ١٩٥٢ ، إذ زعم موريك أن كوكتو يسخر في هذه المسرحية من الله ومن الدين ومن المبادئ السياسية ، ولكن في الواقع يجد أن كوكتو لم يعرض لفكرة وجود الله في هذه المسرحية ، بل ليس لها أي هدف ديني أو سياسي إنما يحرص فيها كوكتو سادج لهؤلاء « الإتهام المزعج » الذين يروجون صحة الفوضى في التربية أو في نظام المجتمع

ويركر كوكتو فنه في الفصل الثاني حيث يعاين مسخط الفن والطمع على المتقاليد مصعة عامه وعلى الأوصاف الدينية صفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكي تماثيل باكوس إلى الذين لا ننسج به من قوة الدكاء وبساطة الفكرة -

ولو أن هذه المسرحية تعتبر فاشلة من الناحية الفنية ، فاعلمنا بنار بجهود المنة وحاصلها والروح الشعرية المتأنقة -

وهضلا على هذه المسرحيات وغيرها - أكتب كوكتو عدة روايات في

فصل واحد أهمها رواية « الصوت البشري » سنة ١٩٤٠ . وتتناول هذه المجموعة بالإصالة والابتكار والطابع المسرحي الرصيع إلى جانب بساطة سبيل الإخراج ، مما يغري المثقلين بالإقبال عليها ليبرزوا ألوان الانفصالات الفنية في قوتها وتأثيرها .

حمدا إلى أن هذه المجموعة تقوم على شخصية واحدة تقف على خشبة المسرح لمدة نصف ساعة أو أكثر تتحدث في التليفون أو تنتظر بجواره ودا من تعجب يود إلى قلبها الأمل في الحياة .

كوكتو ساحر موهوب ، و «شاعر يمل الثقالبه ويسج ما هو محطوق ومألوف » ٠٠ انه « طفل منفل » ٠٠ « إن أغنبيه على مزبل » ٠٠ يتميز « بالبراعة واللمهارة ، والذكاء المكسب المقلوب » ٠٠ تلك هي بعض الآراء والأحكام التي يقولها نقاد اليوم عامة في كوكتو وفي انتاجه الفني . ولا شك أن هذا الساحر البارع يعاني الكثير من عيوب السحر والبراعة فهو يبالغ خربة عفرته ومرونة مواهبه ، إذ يخلط الفن بالسحر ، إلى جانب الابتكار والضحك في مختلف الألوان الفنية ، كما أنه لا يحسن اختيار نوع الفن الذي يلائم هذا الانتاج أو ذلك ، فيرسل العمل الفني كمن يطلق سواريح الأعياد القومية في جميع الاتجاهات ، إذ خبر الفنون كلها ومن ثم وقع في أخطاء كثيرة بسبب هذا الخلط بين ألوان الفن وأساليب الصنعة والخيال الذي يشبه السحر . لذا جاءت أعماله متضنة أرفع مراتب الفن إلى جانب أسوأ العيوب التي يفتر منها العقل أو الذوق السليم . كأن يجعل الزهرة تنكلم ، والتسابل يصبوب سهاما قاتلة ، والشاعر يسير على سقف البيت ، إلى غير ذلك من الأعمال التي تصدر عن ساحر والتي لا تليق بشاعر أو فنان موهوب مثل كوكتو .

وبالرغم من هذه المآخذ فإن الطفل يرجع إلى كوكتو في دعم روح للشاعرية في المسرح ، إذ يضفي هذه الروح على جميع الأحداث وكأنه يستخرج من التيات السام بحورا ذكي الراتحة ، أو يجعل الموجة الطارئة تبث أطفالا عذبة . واليه أيضا يرجع الفضل في أن سمو بحيال المتفرج ليكشف له عن الأجواء الفاضحة التي تحيط به قيمته على استقبال الانعام والأصوات التي تسمع في الفضاء ليلتقطها القلب القسطن في السماعة والهروب من الواقع .

Henri de MONTHERLANT

إن الكاتب الذى يسير عن آرائه الشخصية فى انتخابه القصص أو المسرحى يعطينا فى أغلب الاحيان صورة واضحة عن طباعه الشخصية وعن أخلاقه وصفاته . وبمعنى آخر فإن شخصية المؤلف وآراءه وما يتسم به من محاسن وما يؤخذ عليه من مساوئ ، يتمكس هذا كله على الشخصيات التى يصورها فى مؤلفاته والتى تنطق بلسانه فى حوار القصة أو المسرحية .

ولكن فى بعض الاحيان نرى الاديب يتجرد من شخصيته ليرى قصة خيالية أو يؤلف مسرحية تاريخية أو يعالج فى كتابه موضوعا اجتماعيا ، مما لا يتيح لطباعه الخاصة أن تتمكس على كتاباته ، وعندئذ يتمتعو عليه أن يصل بين نفسه وبين القارئ ، فيتسم انتباهه بلوى من الجسود يسلمه العيوب والقررة .

لذا نرى معظم الأدباء يكشفون - عن قصد أو غير قصد - عن مكونات تفكيرهم وحواسر طباعهم ومبادئ شخصيتهم ، فى كل ما يكتبون ، أيا كان نوع الموضوع الذى يعالجونه . ومن أبرز الأمثلة فى الأدب الفرنسى ، لهذه الجساعة من الأدباء هو الكاتب المعاصر « هنرى دى مونترلان » Henri de MONTHERLANT إذ أن شخصيته بأكملها ، بما تحيل من وحيوب ، تنجل فى مؤلفاته ، كما تجرى على السلة الشخصيات التى يوصفها فى قصصه وفى مسرحياته أراءؤه وللمسمة ، تتألى مؤلفاته صورة صادقة لأخلاقه وطباعه .

يشير مونترلان باعتداد صارخ بنفسه ، ولطه ورت هذا الاعتماد بالنفس من الدم الاساسى الذى يجرى فى عروقه ، وكأنه طسوال عمره يصارع تيران الحياة فى ثقة واعتداد حتى يصرفها ليطل مى حلة المسالم وحيما مرلوع الرأس . فهو فى الواقع ينزع الى المزلة مندفع من الكبريله المتصلة فيه . لد لا يرى فى المجتمع أو فى الأفراد ما يجدهه اليهم ، بل يرى أن عليهم أن يسعوا اليه كما يسعى الناس الى الله فى علباه عزلكته .

ولقد بلغت به الكبرياء حدا أصبح معه يحظر حتى تقدير الناس
لأدبه ولاتجاهه : فبدلا من أن يرى في رسائل القره المحبين صلة للمحب
للتبادل بين المؤلف وجهور قرائه ، وتيارا عاطفيا تتم دورته حتى يسرى
بين قلبه وفلوجهم ، نجده وقد نظر الى هذه الرسائل كقرآن الشكر على
التعبون لآلهم اعترافا منهم بالفضل وتقديرا منهم لجمال الابداع !

ومن عامين تقريبا حتى فكر بعض أعضاء المجمع الفرنسي
(l'Académie Française) في ضمه عضوا اليهم قامت مشكلة تقديم
طلب العضوية ، إذ تقص القاعدة بأن يتقدم الرابع لي عضوية «الأكاديمية»
يطلب إليها ، وهيئات الكبرياء مونترلان أن تتقدم بمثل هذا الطلب ، فهو
لا يحسد «الأربعين الخالدين» - وهو اللقب الذي يطلق على أعضاء
المجمع الفرنسي - هل ما هم فيه من شرف وتكريم ، بل لا يرى في هذه
العضوية شرفا يصبر اليه ، فبجاءت مسكوتية المجمع الى نصص النواتج
حتى وجدت مخرجا لذلك المازق ، وهو أن تتقدم الأمانة العامة للمجمع
بإقتراح انتخابه عضوا ، ولقد تم ذلك فعلا فلم يذهب لي شكر أحدا من
ناخبيه كما تقضى بذلك الاتفاقية ، واكتفى بقبول دعوة وجهها الناشر الذي
يتكفل بمؤلفاته ، الى شرب نخب نجاحه في وجود بعض ناخبيه بإحدى
ودعت دار النشر ، ولم يأخذ أحد على مونترلان هذه الكبرياء للفلان فيها
والتي لا يمر لها ، لأنهم يعرفون طباعه من خلال مؤلفاته ويتركون آراءهم
من حوار شخصياته -

بل يدرك الجميع أن الوقاحة وكن أسلمى من أن تكون عبقرية مونترلان.
إلا لا غنى له عنها ، ولكنها لون معين من القحة ، تلك التي ينطعم بها من
يحيا في عزلة ، فيستبد من الوقاحة السميل الى الوصول بيده وبين الحياة
في قالب بلائم عبقرية السخط المتعالية !

فلى الواقع يكمن داخل مونترلان السكأن لا يدري ماذا صنعت حياته؟
فمن يعرف عنه حب العزلة يرى أنه خلق ليكون متصوفا أو راهبا ، ومن
يلمس فيه نزعة الاعتماد بالنفس والرغبة في الانتصار على الدوام ، يحكم
أن السلك العسكري خير مجال لتحقيق ميوله ، ولكنه أصبح كاتباً وأديباً
وظل ينزع الى العزلة وتسيطر عليه الكبرياء ويؤرقه الطموح .

أما عن العزلة فتجعله على أن يغلو بنفسه مع التسامى والخلود ،
مع الإله السرمدي .

وأما عن أعمال البطولة التي تتطلع اليها الكبرياء ويهدف اليها الطموح
فإنه يطول عنها أن يحفظها ، وهكذا تمتد به السون في طريق الحياة

الطويل ، فيختص على نفسه الضياع في طريق تمرير فيه السخرية للطرح التي ينفذ البطولة . وعلى هذا الطريق يحرص مونترلان على أنه يندفع شبح السخرية والسفك الذي يتهلله بهجيات الوقاحة وضرباتها ، يهرب بها من كليل الـ كتاب . حتى أن يفتق من وراءها البطولة التي يصبو إليها ، فأخذ يخلو بنفسه في كتبه ليقتف بها وجهاً لوجه أمام موضوعات تروق له ، يجول فيها بتعليقات الازدراء والاحتقار لعله يشبع بها كبريائه !

وكان الحب من أهم الموضوعات التي تفرس لها حين كتب قصته بعنوان « الفتيات » سنة ١٩٣٦ . فتجلت فيها فظافة أخلاقه وبعده العام عن رقة للعامة ، فبالرغم من رشاقة أسلوبه ومهارته في التخلص من المواقف المرحبة والمخربة ، نراه قد أسلم نفسه إلى الفظافة في معاملة الناس . بل أراد من وراء الألفاظ في معاملة النبل الرفيق بفظافة أن يجعل الفظافة نفسها تبدو نبلا في التصرف : فهو يجيد فن تقديم عيوبه على أنها محاسن ، والاقناع بأن ما ينتقصه ويفتقر إليه إنما هو من قبيل المزاياء الفريضة !

وإن كانت قصة « الفتيات » تدور حول موضوع الحب فإنها في الواقع قصة العجز عن الحب وقصة الرغبة في أن يكون الإنسان (أي مونترلان) محبوباً . ولعل عجز الإنسان عن الحب أمر يلزم وحيثه في أن يكون محبوباً ، بل كلما اشتد احساس الإنسان بالمعجز من الحب ، قويت رغبته في أن يكون محبوباً من الجميع . وإن انساناً مثل مونترلان ، حين يشعر بأنه فريسة هذه الرغبة في أن يكون محبوباً ، وأنه في الوقت نفسه ضحية هذا الجفاف الذي يحرمه الحب - حتى يشعر بهذا وذاك ، يفكر في أنه أصبح الها وشيطاناً في آن واحد : الها لأن الله وحده هو الذي له الحق في مطالبة الناس بحبا لا نهاية له ، ثم شيطاناً لأن المعجز من الحب هو حقوة الكائنات التي حل عليها مخطط الله ولعنته !

تلك هي الأزمة النفسية التي تؤرق نطل قصة « الفتيات » - واسمه « بيع كوستالز » - وهو يعبر عن شعور مونترلان بصورة أكثر وضوحاً وحلاً مما يستطيعه مونترلان نفسه ، ولقد أحس « مونترلان » بأن هذه الشخصية هي في الواقع لسان حاله ، فأراد أن يدعم هذه الفكرة عن نفسه ويزيلها من أذهان الناس ، منذ الصفحة الأولى من كتابه هذا فقال: « وإن كان من المؤكد أن المؤلف قد أودع شخصية البطل بمره من نفسه فإن خطوطاً كثيرة من صفات هذه الشخصية يمينت كل البعد عن نفسية المؤلف » .

ولعل مونترلان قد كتب هذه السطور ليتمج بها القاري الذي لا يقدر الفرق بين الروائي الأصل والروائي المزيّف : فالقاري اللبيب يدرك أن مونترلان ، بهذه الكلمات ، يسيء إلى عبقريته كروائي أصيل ، والحقيقة هي أن الروائي الجدير بهذا اللقب يتحلل من خيالاته بعمقه ويمكن أن صرّحها في ثياب شخصياته حين يرسمها ، فيطبعها بأنطباعاته ، وكأنه بذلك يناول الشخص من الرواسب الكامنة في قراوة نفسه والأسرار التي لا يعلم أحد شيئاً عنها .

وهكذا جاءت شخصية « كوستال » بمثابة « مونترلان » آخر أدق وأوضح من مونترلان الأصلي ، فالبطل بالقياس إلى المؤلف هو شخصية المؤلف التي لم يجسر أن يكون عليها ، تلك هي قاعدة عامة أو شبه عامة في المؤلفات التي تمكس صور المؤلف ، وهي ترى أن بعض العبارات التي تأتي على لسان بطل القصة لم يسمّق لها أن تصدر عن المؤلف فمضى هذا هو السالب أن المؤلف لم يجسر على ذلك من قبل ، وأنه تمنى لو استطاع ذلك ، فهو لهذا ينطق بها على لسان بطل قصته .

في قصة « الفتيات » يقول كوستال : « التي أسخر من الشريرة » ، وإن كان مونترلان لم يبق له أن أعلى هذه الفكرة فإن تصرفاته روح تفكير ، تملأن جميعاً أنه يتمنى لو استطاع أن يسخر من الشريرة .

وهناك ناحية أخرى ترتبط بطابع السخرية وهي مزعة الكبرياء التي لم يكن يد من أن يطبع بها بطل قصة مونترلان ، فيقول في موضع آخر : « لو كنت ألقاها فإن ما أحب في المخطوطة هو معنى عليهم » . ولعل هذا القول تجسيم للكبرياء في أوقع صورها ، فلما عجز عن أن يصبح إنساناً بقلبه وعقله ، أراد أن يكون لها بتأليه وكبرائه !

وأما فنقي هذه الروح التي تجسم بين الكبرياء والأزهد في شخصيات المسرحيات التي كتبها مونترلان .

في رواية « ابن دون والدين » ، يقف البطل مصبراً حين تقول له إحدى الإهات : « إن الاحتقار والارذال متواصلان فيك ككاهن عضال » ، فيجيبها على الفور : « ليس أستطيع أن أضع الأمة بأسرها بهذا » . انسى أود أن أكون للشعب أستاذ الاحتقار والارذال .

ثم يترس مونترلان في الرواية نفسها للصراع الصديق الذي يدور في قلب الإنسان حين يتساءل : هل العاطفة طرفة دافئة وثلة الجسد ، لو أن الحب اختيار يأتي بعد تفكير ودوايسة لانتقاء ما هو مستأثر وجدير

بالاعجاب والتقدير ؟ وهل شعور الاعجاب والتقدير شرط لازم للحب ؟
وهل ينبغي على حب شخص بعد أن يتضح لنا أنه غير جدير بالاعجاب
أو التقدير ؟

ونأتي الإجابة عن هذه الأسئلة في سمة القسوة والغلظة لتكشف
عن كبرياء هذا الرجل الذي أسلم قلبه إلى الأنانية والشك في كل شيء ،
حتى في حب الوالد لابنه . فيقول بطل النص « جورج كاربون » : « فلماذا
يتحتم على أن أهتم بولدي ما دلم غيبا أو على الأقل متوسط الذكاء ؟ »
التي ليست أيا بل أنا رجل يفكر ثم يختار ، لقد حرصت طوال حياتي
على أن أقضي بعيدا عن جميع الحمقى والأغبياء ، على أنأى بابني لأقربهم
من حولي » .

وهكذا يهبط قلب هذا الرجل من حرارة الأنانية وكبرياء الأزدراء
ليقتضى ابنه عن قلبه . إذ تبين له أنه غير جدير بالاعجاب !

ولا شك في أن هذه النزعة تتمشى مع موقف مونتريان من موضوع
الحب ، فلما أنه لم يوفق ، من الناحية الإنسانية ، في معالجة هذا الموضوع
في قصة « الفتيات » ، لم يكن أكثر توفيقا في مسرحية « ابن بيون والدب » ،
فد ترك الغلظة والقسوة لتحل محل الحب بل وعاطفة الأبوة ، ثم نراه أخيرا
يخفق أخفاقا مرعبا في معالجة الحب في مسرحية « دون خوان » سنة ١٩٥٨ .
ولعل السبب الرئيس في فشل هذه المسرحية لا يعزى فقط إلى عجز
مونتريان عن الحب ، إنما لأنه عالج هذه العاطفة النبيلة بروح الاستهتاف
والسخرة .

وبعد الغلظة والقسوة تم الاستهتاف والسخرية لم يبق مستوى
الأزدراء والاحتقار في معالجة الحب وهذا ما فعله مونتريان في مسرحية
« سيد سفتياجو » ، فعين يعلم بطل الرواية - واسمه المادرو - أن ابنه
« ماريانا » وقعت في شرك الحب فقول لها : « لقد أخبرني الناس أنك
تفكرين نحو ابن الجيران بشعور لست أدري أي شعور هو ؟ ويسد أنكما
تتبادلان هذا الشعور في حجرة على بعد خطوات مني ! إلا فاعلمي أنني
أعقت هذه الأمور مفتا شديدا . طبعاً لا بد أنك تعتقدين أنه لا أحد سواك
في هذه الدنيا يحب أو يفهم معنى الحب ، بل أنك تحبون الكور بأسره !
ولكن خبريني من أنت ؟ لست إلا قردة صغيرة لا أكثر ولا أقل ، وكل
هذا الحب بين الرجال والنساء ان هو إلا حركات قرد ! إلا فاعلمي أنك
غارقة في تقليد القرد ، غارقة في السخف ، غارقة في المحافة ! »

وهكذا تطبق اشواق الكبرياء والأزدراء على دمرة الحب فتأتي عليها

وتخفقها ، بل حتى يحاول ، الفارو ، أن يرتفع بقلب ابتته الى الحب
الأسنى ، حب الخالق ، لا يستطيع أن يتجرد من كبرياته أمام الحب
السمائي ، فيقول لها :

« لو أدركت مرة واحدة لمقط مدى جمال وجه الله لأدركت إذن
رأسك في الطريق لكيلا يلف بصرك على وجه أي رجل » - ونسى مونترلان
أن هذا يجاهي كل المحافاة قانون الحب السماوي الذي يريد لنا أن نصب
الله في شخص الانسان ، وأن نحب الانسان خلال حبنا لله !

وإذا كانت العسية نهبا للكبرياء والازدهار فلا تلبث أن تسرى فيها
روح انسه بالتشاؤم ، ففى الواقع تنقسم نظرتهمونترلان الى الحياتوالانسان
بطابع المدم ، وتستند هذه النظرة الى احساس غامض أكثر مما تستند
الى حجة منطقية او تفكير عميق ، فهو مقتنع كل الاقتناع ، ويدون أن يكلف
لنفسه علماء تقديم الحجة او البرهان ، بأنأجور الحياة كلها تنقسم بالتناقض
والتضارب ، وأن حياة الانسان بأسرها يخيم عليها اليأس والشك ،
ويطيب لمونترلان أن يستسلم الى هذا الاقتناع لانه يتيح له أن يفيد بلغة
العوامى سميا وواد للمقطة العلمية ، فهو القى الواقعى فى عالم المدم كما
يراه ، هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى يتمشى هذا الاقتناع مع روح الكبرياء التى تملأ
قلبه قلبه وله ، اذ يحلو لئله هذا الانسان أن يشعر بسلو شأنه وهو
يسود بفكره فوق عالم المدم ، مهيمن من عليائه فوق التفاهة التى تملأ
الكون .

ولعله من الأوجح انذ لا نسب اليه روح التشاؤم بالمعنى المألوف ،
لأنه لا يشعر بأدنى حزن او كآبة بأن يخلط فى هذه السلبية الشاذة .

وإن الفكر الذى يفرغ دائما الى الاقتناع بالمدم يتخذ لونه متبايعين:
اللون الاول هو الاتحاد : وغالبا ما تختلط نظرية المدم بالتفكر والاحاد ،
ويسود من تصريحات مونترلان أنه قد اتخذ هذا الموقف ، اذ صرح فى سنة
١٩٤١ فى جريدة أسبوعية أدبية (Le Figaro Littéraire) بقوله :

« اننى لست مؤمنا وأنى كفرنسى أن تزول من بلادى فكرة
الإيمان » . أما اللون الثانى الذى قد تتخذ نظرية المدم ، فهو أن يرد
الفكر الأشياء جميعا الى فكرة مطلقة ، الى قوة الهية ، الى كائن مطلق تبدو
أمامه الحياة والأشياء كلها ، وكأنها لم تكن ، ولكن هذا الاتجاه يشترط
وجود فكرة دينية أشبه بالتصوف - والصحيح أن مونترلان استطاع أن

يجتمع بين الملوك ، لهو قادر على التنقل من نظرية العلم القائمة على الاحاد الى نظرية العلم والفساد التي يرددها من يقضي له حب الله .

أما عن الاحاد فلقد رأينا تصريحاته بفساده ، وهذا أمر يتفق مع طابع الكبرياء والازدياد الذي أوصحناه ، وأما عن الفناء في حب الله ، فقد يكون مرده الى ايمان طفولته والأخلاق التي تلقاها في فجر حياته ، أو يكون مجرد نزعة فنية نحو الابداع والجمال ، يسلخ إليها أديب كبير يود أن يشد نفسه الى القيم الفنية والمسرحية التي تستند الى نظرية متينة في الفكر المطلق ، فينجو بذلك من غرق الهزال والتفاهة التي يجهده الكتب التي تؤلف في سلبية بحتة .

ومهما يكن من أمر الملوك الذي يصطفه في إقامة نظريته في العلم ، فإن جميع مسرحياته تسودها دائما هذه الفكرة التي تلخص في أن " كل ما في الدنيا باطل وفان " ، غير أن هذه الفكرة تبعو نارة صبيحة كبرياء تحت مسند متينة لا تترك بصيصا من المرح أو الرجة ينفذ خلالها ، وقارة تتجلى كندى في وسط جو ديني يطلو معنى غريبا على جميع الاعمال والتصرفات ويكسب مشاعر الانسان قيمة عن القيم الكبرى .

أما حب الانسان لاغيه الانسان فهو يفتنق ويتلاشى في كلتا الحالتين : قبل الفناء للدين يود مونترلان أن يتحول الانسان الى حب الله وحده ، وفي حالة الاحاد ، فالاخلاق في الحب أمر لا مباس منه ، إذ أن نظرية العلم يجب أن تركز على وجود شيء ما ، وهنا تركز على وجود الملوك ، أي على الأناية ، والحب بطبيعته لا وجود له مع الأناية .

ففي مسرحية الملكة الميتة (The Rehearsal) نرى الملك ورواقه لا يؤمن بشيء ، أنه أشبه بحجرة خاوية ، وحيز بهم ينقطة عاطفية نحو مسيلة من المسيلات نراء يأمر بقتلها دون أن يدري لذلك سببا . ثم يتسائل : " لماذا أقتلها ؟ انه عدل لا طائل فحته ، عمل مشنوم . ولكن ابرادتي تشدني الى نفسي وأرتكب الخطأ رغم علمي بأنه خطأ . اذن لما قام الأمر كذلك فليس أقل من أن أتخلص على الفور من هذه القملة . فالشعور بالندم خير من التردد الذي لا ينتهي . "

وهنا تتجلى أداة القلب وفقدان العقل في مأساة مطلقة للشخصية . فالنفس حين يمتصها الفراغ والحرارة ، تنفجر هي نفسها فلا يبقى بداخلها حب أو عاطفة .

غير أننا لا نستطيع أن نجهد وجود اشراقات عاطفية في مسرحيات

مونتريان فهو يختتم مسرحية سيد سنشاجو (Le Maître de Santiago) بتأملات في عالم الحب السماوي ، بروح التصور والزمع في امور الدنيا فيقضي الانسان في حب الله .

ولقد أخذ عليه النقاد أن هذا الحب لا يصلح إلا لقلة من النفوس المصطفاة ، ومن ثم قد يتبر اليأس في نفوس السواد الأعظم من الناس . فكتب بعد ذلك ستة أعوام مسرحية بعنوان « المدينة التي يحكمها طفل » (سنة ١٩٥١) . وإن كانت هذه الرواية غير مشهورة بقدر رواياته الأخرى ، وإن كانت لم تمثل كثيرا مثل أخواتها ، فإنها قطعاً شيء ما قدم للمسرح من حيث جمال الشعور الإنساني والمفهم السليم لشعور الحب بين الإنسان وأحبه الإنسان ، وبين الإنسان وخالفه : ففي المنظر الأخير ترى مدير المدرسة يتحدث مع أحد التوسمين ويبلطه قراد فصل التلميذ الذي يحبه هذا المدرس ثم يقول له : « ماذا أحببت في هذا الفتى ؟ لقد أحببت روحه ما في ذلك من شك » ولكن ألم تحب روحه بسبب غلظتها الجسدية التي يتميز بالرفقة والرشاقة ؟ هناك حب آخر نعو لتخلوقات نعرفه حين يبلغ الحب درجة معينة في فكرة لتلقى بفصل القوة والدوام وانتشار اللذة ، عندئذ يقترب حيناً للتخلوقات من حيناً عه بحيث يمكن القول بأن الإنسان لم يخلق إلا ليصلنا إلى الخالق . التي أعلم لكلاً استطاع أن يقول ذلك . لبتك تعرف هذا الحب وتختبره في حياتك ، بل لبتة يتختم وزدهر في قلبك فيفتادك إلى هذا الحب العجيد الاسمى الذي يصبح لغناه كل شيء فانيا » .

ومن الصحيح هنا أن تصدر هذه الفكرة النبيلة السامية عن ذلك العقل الملحد والقلب المتشكك والنفس الفارقة في كبرياتها .

تلك هي أهم اشرفات مونتريان الصامتية في مؤلفاته . غير أن مسرحه يحتل بمسقط والفر من السجاح منسباً عشرين عاماً حتى اليوم . وإن كان الجمهور والنقاد لا يرتاحون إلى بعض آرائه فإنهم يجمعون على حال اللغة وبراعة الأسلوب التي يقضي على انتاعه بهاء يسحر المخرج أو القارئ . فأشد النقاد قسوة يقول في مسرحه : « ليس مونتريان سوى أسلوب » .

وهذا الحكم في ذاته ، وعلى تفسيره ، اعتراف بصيرته كأديب وكاتب . وفي الواقع نرى أن جمال اللغة والأسلوب يقضي على حوار الشخصيات روعة سائرة ويكسبهم عظمة وحلا .

ولا يقتصر الجمال والتعديد على اللغة والأسلوب وحدهما بل انهما

يستدان الى نظريته في المسرح فيقول : « ان المسرحية لا تتم احتشامى الا اذا كانت الحركة والأحداث الخارجية فضيلة بسيطة الى أبعد حد بحيث تنمو أها مجرد سبيل الى الكشف عن قلب الانسان ونفسيته » كما أن المسرحية لا مستويين الا اذا كان هدف المؤلف بعيدا عن تحيل أحداث حيوية أو الخوض على بتياتها بصورة آلية تقليدية ، بل يجب أن يعكس المؤلف الى التمييز يستهوى الصدق والقوة والصق على معنى خلجات النفس البشرية » -

ولقد كان هذا هو المثل الأعلى الذى رسمه القرن السابع عشر للتراحيديا الكلاسيكية . ولم يعاول مونتريان فى البداية أن يستحدث فى مفهومها شيئا من هذه الناحية ، فاخذ يستمد موضوعاته من تاريخ البطولة القديم فى اسبانيا فى روايتى «الملكة الميتة» و«سيد مستليمو» ، ثم من تاريخ إيطاليا فى رواية «مالانتسا» ، ولكنه لم يلبث أن طرق موضوعات معاصرة بعد أن مدلل من المبدأ الكلاسيكي الذى يحتم رسم شخصيات معجاسة ، مؤثرا أن يترك الشخصيات الرئيسية تتألق وسط سحر المتناقضات . لا تجاس فى تصرفاتها ولا انسجام ، بل تحيطها حالة من التخبط واللمرة .

ونظرة مونتريان فى هذا الأمر واضحة وحاسمة اذ يقول ، « يزعم بعض الناس أن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يكون حذو العالم واضح الخطوط ، ولكننى أرى أن هذا مجرد عرف أو تقليد متوارث ، اذ يبدو فى حجم الحياة الواقعية أن نلتقى بشخصيات على هذه الصورة الواضحة المتجانسة ، فالشخصيات فى واقع الحياة ، لها ظفيرة ، فتنمو خطوطها معززة وشاحية ، وأما غنية فتبدو متشعبة متناقضة ، لنا فى الرغبة فى توحيد خطوط الشخصيات وإبرازها فى اتجاه واحد متجانس ، أن هى الا سوى الى رضاء ذوى الذهن الرائد بين جمهور التفرجين ، لو محاولة أطلعة الآراء القوية التى يفرضها اساتذة المسرح . ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية التى تجعل الأعمال المسرحية جميعا - بما فيها من عدد ضخم من المسرحيات المشهورة - إنتاجا سطحيا تنجمه العقليات المتعملة الواسعة الإدراك . وقد تشتهر شخصية مسرحية من هذا الطراز وتطد فى جميع بلاد العالم ، ولكنها تظل مجرد (أراجوز) فى نظرى » .

وان هذا التطرف فى الحكم وهذه اللهجة القاطعة التى يصرخ بها مونتريان لطرياته لدى صورة أخرى من كبرياته التى تلازمه دائما .

وحكذا ترى أخلاق الكاتب وشخصيته في مؤلفاته التي تصبح مرآة
لقلبه وعقله . ولقد قال في ذلك القصص الفرنسي « سانتوبريلا » منذ
قرن ونصف القرن :

« اننا على يقين من كبار الادباء قد اودعوا مؤلفاتهم شخصيتهم وتاريخ
حياتهم - ومؤلفاتهم ، فالانسان لا يعيد التعبير الا عن مصادر الشخصية
ولا يتقن التصوير الصادق الا للبه حين يتسبب هذا كله الى شخصية
أخرى في مؤلفاته ، لنا قال أفضل جر « من انتاج الكاتب التعبير انما
هو ما يقوم على الذكريات » .

وزواجه ، كما أنه يعزى أيضا إلى اختلاف الجيل الذي عاصره كل منهما ، فالجيل الذي عاصره جيروود كان قد جاوز الثلاثين عاما في سنة ١٩١٤ ، وكانت تفسره روح التفاؤل إذ صمد للآزمات النفسية التي تجست عن الحرب العظمى ، وكانت تساند حصاره ومبادئه مطمئة إلى نفسها .

أما سالاكرو ، المولود في سنة ١٨٩٩ ، فكان ينتمي إلى جيل أحدث سنا ، جيل أصبح نهبا للاضطراب إذ سيطرت على عقله قلقا التنازع وحاصرت نفسه ألوان من الأحداث لا يقرها عقل ولا منطق ، لعاش في وسط مذاهب « الوجودية » (l'existentialisme) و « الميراثية » (le surréalisme) التي لا تقيم وزنا للعقل أو المنطق ، لذا ترى أن مسرحيات سالاكرو الأولى التي كتبها قبل سنة ١٩٣٠ ، تنشر مبادئ ونظريات قائمة تقوم على التنازع ، وكأنها تنبئ بمقدم « سارتر » (Sartre) وكامي (Camus)

وبقينا أن هذا التنازع يعزى إلى جو عصره ، ولا أثر لحياته الخاصة على هذه المبادئ القسائية ، فهو يرى يتم بالشمسورة والجمال وبمظاهر السعادة !

وتحتل مؤلفاته - وبخاصة منذ سنة ١٩٣١ - بنجاح متاثل بالرغم من هجمات النقاد التي لا تهدأ ،

ولعل حرد هذا النقد إلى أن سالاكرو الترى الراسمال قد بدأ حياته الأدبية محررا في جريدة « Humanité » الشيوعية ، ولم يخف انطلاقا برهنة وميوله الشيوعية ، مما أثار سخط النقاد وسخريتهم على هذا الشيوعي الراسمال !

وقد اعتد السخط عليه كاتباً سياسياً إلى كراهيته مؤلداً مسرحياً . وهذا خلط غير مشروع ، فليس من حق النقاد المسرحي أن يسخط على مسرحية لمجرد أنه يعقت آراء المؤلف السياسية ، صحيح أن المبادئ الشيوعية خاتمة ، ففيها يدوب الفرد في المجتمع ، وسحب المسرحيات العليا إلى نظريات اقتصادية ، وتقتصر الأبديات ثوب التلويح ، ولكن الانصاف كان يفرض على النقاد أن يذكروا ما يتميز به سالاكرو من حب عميق للمدالة ، ونزعة إنسانية خالصة ، تكسب مسرحياته حيوية دافعة : ففي الواقع يعتبر سالاكرو مثلاً حياً للنفس التي تأبى منظر الظلم أو الشر ، ويرى في الشر شاة لا تطلق وقضية اجتماعية لا يصح المكوث عليها أو الاستسلام لها ؟

ومن ثم فكر ويبحث عن المستول عن هذا الظلم أو الشر ،

وحده لا يجد هذا المشوّل يصبح نهياً لمزن لا يسبر له غور وكأية
لا يعرف لها مدى .

ولقد نشر سنة ١٦٥٤ ، في مقدمة مسرحية « كان الله علينا بذلك »
مذكرات هي أسرار حياته وفلسفته ، واكتشف لنا هذه المذكرات عن مدى
اهتمامه بمشكلة وجود الشر في المجتمع ، وكيف أن هذه المشكلة قد
ملكته عليه عقله ولبه مدّ لمرّ شبايه ، ولا مبيهاً حين يتجسم هذا الشر
في آلام الابرياء ! فلقد قرأ في مطلع حياته « حوليات » المارّح اللاتيس
« تاسيت » (Tacite) وأزعجته قصة فتاة بريئة تعذب ألوان التعذيب
والامتحان في السجن . ثم أمر القيصر « طيباريوس » (Tibère) بختفها ،
وظلت تبعت مسيحت الفرع والسخط حتى لفظت أنفاسها الأخيرة !
وظل هذا الصراع يدور في أدنى سلاكرو طفلة حياته زمراً لسخط
البشرية على حمالة الزمى القاسية وعظيمة السلطان القاسم . ولكنه يأتى
آن يجمع في عالم واحد بين فكرة وجود الشر والظلم الاجتماعي . وفكرة
وجود الله . ومع ذلك ينزع إل أن يسبب مظاهر الشر والظلم هذه إلى الله
بالرغم من أنه لا يمكنه أن يؤمن بوجوده . « فما هو - في رأيه - مجرد
لفظ يفرغ فيه سخطه ويصب عليه غضبه » .

في سن الثالثة والعشرين ألف أوطان سلاكرو مسرحية « معظم
الطباقي » في فصل واحد . ولكنها لم تمثل قط . بل لم تكن صالحة
للتشيل . وتختصر قيمتها في أنها تعطي فكرة مركرة عن جوهر الأعمال
المسرحية القائمة ، فهي تتضمن العناصر التي مستحويها مسرحياته الأخرى:
الحيل الشاعرية ، والدعابة القائمة والبحث المستحيث عن شيء يعلم
أو يعتقد أن لا وجود له ، يسميه الناس « الله » لعدم وجود تسمية أخرى
أفضل منها .

وتمر أحداث هذه المسرحية خلف « كواليس » مذهي ليل حيث تروح
وتقفو جماعات الرافضات والبهلوانات والمضحكين المهرجين . وفي وسط
هذا المبرج ، نسمع شكوك شاب فقد لقطه الذي يتكلم ، « ذلك القط
الذي مثر عليه في قلب المدينة الكبرى التي تبدو كتيبة غامضة ينساقط
فوق أسوار لا تطفي ، والخيول تنساب في الطرقات ، والساس يتخطون
سرعين إلى وسط الليل البهيم » .

ثم يتابع هذا الفتي حديثه : « عاجزت القمار تاركا ورائي العدم
والفتاة يلتهماته . وكنت أرى آثار قدمي وكأنها آثار الموت تبعت الفرع في
نفس ، وعند عتبة باب في الأبواب ، يتفجع على صبر حالك الظلام ، بدا لي
قط صغير ، عليه علامة البؤس الذي يشير التسففة ، فرجع إلى عيني

مناقتين ، قرأت في بريتهما النعبي علامات اضطراب الضيق وقلق المحنة التي تمرؤها في نظرة الإنسان الفاضل : فتوقفت عن المسير وإذا بين اسمع صوتا أشبه بصوت الماكر ، ولكنة غيب حادي : أنه صوت القط الصنجر اليانسي يتحدث الي بالفاظ منطوقة ، أسمعتم ؟ بكلمات ملفوفة .
 « لا تكلم فائني أحبك » .

أما عنوان هذه المسرحية « معطم الأطباق » فهو مستمد من الدور الذي تقوم به الشخصيات التي يتالم في استعمالها الفكرة الفلسفية من هذه المزله الخفاء التي يتالم في وسطها ذلك الغياب ، ولقد تخصصت هذه الشخصية في اضطراب الجسامير بتعطيل الأطباق ، وهي حركة رمز ياتل سنة ١٩٢٣ حيث قامت « السبريالية » بمثابة منحنى يقوم على المسط لتطوير الأوصاف أو عدم القيم القائمة وتطبيقها . غير أن هذا التعطيل لا يتخذ في فلسفة سالاكرو أي لون من ألوان الضباب أو الخفة . إنما حل الأصح يقع منافع اليأس ، وكان هذا التعطيل ينشد تحقيق نظام يبدو ضروريا ، ولكنه نظام مستحيل أو على الأقل نظام لا وجود له . ونذكر هنا فقرة من الحوار الختامي بين التساي ومعطم الأطباق . وهو حوار يجمع بين الهزل والمبالغة التي تبرز المشاعر حيث يقول التساي :

التساي : الآن فائني كلمت شعلا !

معطم الأطباق : كلا .

التساي : وهل أنا قريب من أحد الآلهة ؟

معطم الأطباق : نعم .

التساي : إذن هناك آلهة كثيرة ؟

معطم الأطباق : انني آله الأطباق .

التساي : آله الأطباق ؟ أنت تعظم وتكول : أنك آله ! أو ليس عمل

هذه أن يخلق ولا يعظم ؟

معطم الأطباق : تلوها ثلاثة أطباق تسقط على الأرض : انني

أخلق قطعا من الأطباق .

التساي : ولكنك ان كنت آله فلا شك أنك تعلم لفر هذا العالم .

معطم الأطباق : نعم .

التساي : لقد سمعت لبلال يأكملها وعيني مركزة في انبوبة من

أيلود يتكلم عليها فهو، شجرة واعتقلت الله يمكنني أن أتبع الله من
الوان الطيف جميعا .

محطم الإطباق : هذا ممكن .

الشباب : ولكنني لم أستطع ذلك ، وحل تلهو بالإطباق كما يلهو
الله بالدينا والاكوان كلها ؟

محطم الإطباق : واحطم الإطباق كما يحطمك الله .

الشباب : ماذا ؟

محطم الإطباق : يحطم الهمة !

الشباب : ألا فاستك ! لم أعد أرتقب في لهم شيء من هذا . أريد الهة
صالحا حيا والا فلا .

(وهنا يتدخل عسكري للظلي، المنوطة به حراسة المسرح ويتلو
آية من سفر التكوين) .

عسكري الظلي : لقد خلق الله العالم واستراح في اليوم السابع .

الشباب : ولكنني قد قرأت هذه القصة !

عسكري الظلي : صحيح ، ولكن الذي لم تقرأ والذي لا يقول
ولا يتحدث عنه أحد هو أن الله بعد أن خلق العالم والشمس والناس
قد نام . أن الله نالم . كان لابد من الله يخلق العالم ، وكان لابد من
سبب الله حتى يولد البشر هل سمعت ؟ أن الله نالم .

(وعندئذ يصبح الشاب في وجه جميع الموجودين) :

الشباب : يجب أن نوقف الله .

(ثم يقول لعسكري للظلي) : اجبت عنه في طوئتي .

ويقول للممثلة التي تقوم بيلود منجمة) : وأنت في مسرحك .

(والى الممثل المكسك) : وأنت في ابتسامتك .

(ثم يلهو محطم الإطباق حول المسرح وهو يصيح بصوت مزعج) :
الله !

وتنزل الستار هل هذه الصيغة البائسة في وسط الظلام .

مسرحية فاشلة ولا شك - فلا فلسفة ولا فكرة جديدة بالعرض أمام

المشهور ، غير أنه وراء هذه المسرحية الساحقة مشاهد من القتل والاضطراب ، وفي وسط هذا الهديان في عالم الخيال يكمن لون من الشعر النقي يتفاضل مع العقل ليوقظه .

وبالرغم من النقد اللاذع الذي لقيته هذه المسرحية من جمهور القراء ، فقد أظهر أحد النقاد إعجابه بملحوظ هذا الأديب الناشئ ، وطلب إليه أن يكتب رواية مزلية قائل مسرحية « البرج الساقط على الأرض » (Tour de Terre) مثلت ليلة عيد الميلاد سنة ١٩٢٥ فكانت منيرة فاشلة آثاره منخط الجواهر ، ولكن لنا آخر استطاع أن يكتشف من بين الآراء الجذوتية التي تعرضها هذه المسرحية صوتا عبقيا صادقا يخفي موهبة كائنة وأسلوبا فريدا ، فشحج مالاكرو على الخفى في المؤلف ، فكتب مسرحية بعنوان « كوبرى أوروبا » (Le Pont de l'Europe)

ولكى مسرحية «كوبرى أوروبا» (Le Pont de l'Europe) منجول كانت بداية لسو المسرح الحقيقي - صفة ، لأنها سحب من الأدخنة المتصاعدة من مباحث السريالية ، التي لا تنفخ في خيالاتها إلى عقل أو منطق ، فتزبدلها غموضا وتمقيدا .

وتدور المسرحية حول قصة طالب يدعى «جيروم» (Jérôme) أصبح ملكا اعرج على بلد صغير وهي . فطلب له أن يصبح من حوله شخصيات تتجسم فيها أحلام شبابه ، فتكون حاشيته من عسك في الأكاديمية ووزير ووكيل المحافظة وبوب . وجلسهم يقومون على المسرح بتشكيل أدوار حياته التي كان يمكن أن يحياها لو تحقق حلمه في كل حالة من هذه الحالات . فكان يرى له من الممكن أن يكون كل منهم « جيروم » آخر . وكان من اليسور على جيروم الملك الاعرج أن يحيا هائنا لو أنه نسي ماخيه بأحلامه وأومامه . ولكنه اندمج في الشخصيات المتعددة التي كان يمكن أن يحياها إلى حد تشكك معه في شخصيته الحقيقية ، فأنهى به الأمر إلى الجنون .

أما اختيار « كوبرى أوروبا » صونا للمسرحية فيشير إلى نقطة التقاء خطوط المترو في محطة « سان لارز » في باريس ، فكل خط من خطوط المترو هناك يمثل اتجاهًا لرحلة مختلفة . ومن المحتمل في نقطة البدء أن تختار هذا الاتجاه دون ذاك . ولكن هذا الاتجاه أو ذاك يصبح ضرورة حتمية إذا ما وقع الاختيار عليه .

وفي هذا رمز رائع للملاقة بين الحرية والاختيار وبين الضرورة الحتمية في حياة الإنسان .

والإسناد على ذلك فقد كنا في البداية أحراراً في اختيار شخصيتنا ، وبعد أن اخترناها ، تقتصر حريتنا على دفعنا إلى حل كداع شخصيتنا التي اخترناها حتى نهاية الحياة ، فنضطر إلى قبول النتائج الحتمية التي نجبت عن هذا الاختيار ، لمضى اتجهنا في خط من خطوط المترو لا يمكننا أن نعود إلى الوراء لنغير اختيارنا ، وإذا ما حاولنا ذلك وقفنا من القطار لتزحم قطارا آخر لمسوف يدفعنا القطار .

فأين نحن إذن من هذه المشكلة ؟ أما زلنا في حرية الاختيار ، في الفترة السابقة لتحديد شخصيتنا ، أم أنه قد تم لنا الاختيار ونحيا الآن في فترة الوفاء لهذا الاختيار ، فنقبل حياة تحرم علينا أن نكتشف الإمكانيات المتعددة لشخصيتنا ، وألوان الحياة الأخرى التي كان يمكننا أن نعيشها ؟

فلنصمت إلى ما يقوله الملك الأعرج :

« كوبري أوروبا ! إنه الممر المؤدى إلى كل أركان الأرض ! »
 فالطائرات ترحل مما تم لا تلبث أن تتفرق ، فهل ستبقى وجهاً لوجه في الناحية الأخرى من هذه الكرة ؟ حسناً ، حسناً ، في الجهة المقابلة من الكرة الأرضية إن كانت القطارات ستخرج من قضبانها وتتابع سيرها دائرياً كالريشة نحو رحلات أبدية لا تنتهي في المساء ، كل يوم يمسسه الجديدة وغروب المحتوم ، وكل ليلة تتشكله جديدة من الحجوم . أه لو تركت نفسى أنزلج بأحدى هذه المطارات التي ترحل ، دون أن تكون في جعبتي اسم لبلد معين ، فأتمد على العرصات المرافقة : الرحيل ، الرحيل ! لا كما تفترق مظاريفاً مكرراً ، إنما مرحل كما نموت . »

إن مسرحية لا كوبري أوروبا ؟ تعالج المشكلة الرئيسية التي طالما انفلقت الأدب الروائي : الهوية جيد (André Gide) إذ يقول : إن الاختيار هو أقصاه ما لا نعتاره ، ومن ثم يؤدي بنا إلى الفقر والجحيم ، وعدم الاختيار هو انكار لكنه الحياة ولطبيعة العمل ، ومن ثم يؤدي بنا إلى الاقلاق والافاق . »

غير أن سلاكوو يعرض مشكلة الحرية على مستوى عميق فربط بها جوهر الحياة الشخصية : نبتل الرواية - الملك الأعرج - شخص يود أن يكون ما هو عليه وأن يعرف من هو ؟ ومن وراء انقصه ألوان حياته المكتبة أو المعتملة يبحث من ذات سامية عالية ، عن ذات أبدية ! ولكنه سعى لا طفل تحت بل لا هدف له ، إذ لا يمكن الإنسان أن يكتشفه

لفز الحياة ، ومع ذلك يقول سالاكرو في مقدمة كتابه : « لا يمكن للإنسان أن يحيا سعيدا إلا في عالم قد أدرك من الحياة الناضج ! »

إن مسرحية « كوبرى أدريا » ، تحت ثوب الخيال المضطرب ، تخفى ندما الصراع الأليم لمشاكل ما وراء الطبيعة ، وقد أخذت هذه المسرحية أمام الجمهور وأمام النقاد .

أما ألبه المسرح ، وعلى رأسهم المتلا « دولان » ، (Dollan) ، وجوفيه « Jovet » ما فقد تذهوا بصورة قاطمة إلى مواعيد سالاكرو ، وطلبوا إليه رواية جديدة ، فقدم في مطلع سنة ١٩٣٠ مسرحية « يا تشولي أو فوضى الحب » (Patronage) ، فأثارت ضجة حولها ، وكانت صيحات الاستمطار تملو كثيرا على تصنيف الاعجاب ، فلقد أراد بها سالاكرو تصبيرا من القلق والعطش اللذين أصبح الشبب نهما لهما في ذلك العصر ، حيث يظم يظل قصته قائلا :

« إنه يظم ضعيف ، لا يعرف من الحياة شيئا ، بل لا يعرف أنه غير سعيد ، إنما سوف يكتشف ذلك ، ومن ثم يسعى إلى تحقيق السعادة . فهو حتى الآن لم يحيى إلا بين الكتب والدراسات التاريخية ، أو بمعنى آخر لم يحيى في الواقع إلا بين أحلامه . . وفي ذات يوم يعرف على أن يحيا حياته ، ولكنه يرمز على ذلك ليحقق أحلامه ، فهو قادر على كل شيء إلا على الاختيار . وهنا مصدر ضعفه ، إذ يبدو له أنه حين يختار النساء يقصص عدا شعورا من المشاعر ، وهذا تشبوهه للموضوع والتجاء إلى أسهل الحلول ، فيبدأ في دراسة الأمر من جديد ، إذ لا يمكنه أن يفكر في شيء إلا إذا فكر في كل شيء . فلا يستطيع أن يقنع بشعور واحد ، بل عليه أن يربطه بشعور أحسر ثم بآخر حتى ينتهي إلى آخر شعور وهو الشعور بكياته وبحياته ، وهذا شأنه كذلك فيما يتعلق بأدائه ، فهو يتلقى من رأى إلى رأى ، ومن فكرة إلى فكرة ، حتى يصل إلى فكرة الله . . وكلما صدق في تفكيره ارتفعت أجواء السماء واشتد به اليأس والقنوط . »

إن هذا التشخيص الدقيق لبطل القصة ، والذي لجأ المؤلف إلى عرضه في مقدمة الكتاب ليس دلالة طيبة على القيمة المسرحية للقصة إذا كان يجب أن نرسم الشخصية في وضوح تام في تنايا الحوار والأحداث ، دون حاجة إلى عرض وتطويل في المقدمة .

غير أن هذا الشخص يستل بالوضوح ، فهذا الفلام القلق الذي لا يستطيع أن يحدد اختيارا ما ، لأنه يريد كل الأشياء في آن واحد ،

هذا السلام الذى يؤثر العلم على الواقع والذى يرفض الحب لشيئين
 فى واقع الحياة واحداث التفرغ أن الحب متقلب وتعود دائما الصراحة
 والوضوح ، ان غلاما كهذا له نفسية الطفل الذى لا يريد أن يسلم
 بحاجة الانسان الماسة الى الطعام والحمامة بين أمور الحياة ، فليس
 حكم على الانسان أن نظر سالاكرو ان يتالم فى طريق يجد فيه أن ما هو
 بشرى ليس على درجة من النقاء تستحق الحب ، وفى نهاية هذا الطريق
 يرى دائما أن الله يخلق المياد .

كانت هذه المسرحية خاصة للجسوة الكثيرة لمسرحيات سالاكرو
 .. واخذ التراجاع الراسخ الساسق يوائيه بعد ذلك حين قدم فى أبريل
 سنة ١٩٣١ مسرحية « فندق اطلس » (*Hôtel Atlas*) ريمزى
 هذا التراجاع الى أنه قد زال الحجاب أو سوء التفاهم الذى كان يفصل
 بين المؤلف والجمهور ، ولقد بذل سالاكرو فى ذلك جهدا ملحوسا إذ أخذ
 يتحاشى التعقيد متوخيا البساطة وعدم الحرص على أن يتعدى اهتماما
 عالية أو عميقة ، مكتفيا بعرض قضايا الحياة اليومية ، فتجرد من
 المشاكل الفلسفية التى تشغل باله وبنى قصته على ملاحظة الواقع .
 لقد رأى فعلا « فندق اطلس » فى أحد أسفاره فى افريقية وتعرفه
 الى مدير هذا الفندق ، وأدرك بحاسته الفنية موضوعا يمكن عرضه
 على خشبة المسرح وهو : الحالة النفسية فى المشروعات الوهمية :

ونرى فى القصة أن رجلا يستسلم لاحلام اليقظة ولاوهم الخيال
 يدعى « أوجيست » (*Auguste*) قد تسيد وسط الصحراء
 فندقا بلا سقف ، وزرع اشجار التين وسط حبرات ذات نوافذ
 لا تطلق ، لم يفحص الرمال التى تحيط بالفندق مؤمنا بأنه سيأتى يوم
 يحقق فيه ثروة طائلة حين يكشف فى هذه الرمال منجم نحاس أو زئبق
 فض ، أو على الأقل يكتشف عينا من عيون المساء الحديثة ، ثم نراه
 قدّم الى صديق له يدعى « الباتى » قدحا من الماء قائلا :

« تأمل جيدا ، انك فى هذه اللحظة تشرب مايجعل منك مليونيرا ،
 فيها من ذى كاس نظيفة ، اننى أصكب فيها بعض قطرات من شراب
 الليمون فترى ماء ، ماء الصين ، الصين المتدفقة من ضيقتى ، انظر !
 انه ماء اصفر ، ولكن تهمل ، لقد صار يتعسجا ! ان هذا هو بالضبط
 التفاعل الكيماوى لمياه فيفى الحديثة ، أعلن عن حلمه كالمق مثل حين
 فيفى بعد تسلك مليونيرا ! اننا هنا نحتاج الى رجال يتفانون للمشروعات
 الى رجال اعمال يعملون القلعة » قالت ترى اننى هنا بمفردى » .

أن رجل الأعمال بمعنى الكلمة ليس « أوجست » صاحب الفشل
 أنا صديقه « الباني » ، أنه يتعامل بالمالين ويتحفظ من الأوهام ولا
 ينساق وراء الأحلام . ثم إن بين « أوجست » و « الباني » الباني
 تظهر « أوجستين » (Augustine) التي كانت زوج الأخت وأصبحت
 حبيبة « أوجست » المظنة . وحين مر « الباني » صديقة بفندق
 اطلس حاول أن يردّها إليه ولكنها ترددت في أن تبقيه ، ثم تقرر أن
 تبقى مع « أوجست » الذي يبدو لها أكثر تقاه في أوهامه وأحلامه
 من « الباني » في حساباته وأمانته الخجافة .

وحنا يتكشف مغزى الرواية ، وهو مغزى أخلاقي أو سنوي وليس
 نفسانيا ، وهو أن الحقيقة شمة والواقع قديم بالنظر ، فإن النجاح يواتي
 النفوس التي تعطي وتهب نفسها ، وإن سلطان المال يغسل القلب .

وبهذه النظرة إلى المسرحية لا يصيح « أوجست » هوانا مضحكا
 لروح الخيال والأوهام ، بل يصيح صويرة مؤثرة لروح الشعر . بل
 و « الباني » نفسه كان شاعرا . وبدأ حياته ينشد مثلا أهل ويؤلف دواوين
 ناجحة ، وعندئذ أحبته « أوجستين » . ثم اغتراف النجاح فالحظ يستخر
 آخرين في كتابة كسبه ويتفرغ هو لجمع المال عن طريق الخداع والمعاينة
 الكاذبة لهجرته زوجته .

ويحذر بالذكر أن هذه المسرحية تتضمن جانباً من عبادة سالاكرو
 نفسه إذ بدأ حياته كرجل أعمال وحقق أرباحاً طائلة ، لذا فهو يرى
 في « الباني » الرجل الذي لا يود أن يصبح مثله ، ويرى في « أوجست »
 قطعة من نفسه يود أن ينقلها ويصونها .

كما يبدو أنها لا تتمرص لمشكلة وجود الله ، ولكننا لو أمعنا في
 النظر لوحدنا أن سالاكرو لم يفلح هذه المشكلة تمام الألفاظ : فالإنجيل
 إلى الخيال والأحلام هو حرب الإنسان من الواقع حين يرى حدوده لا
 نطاق ولا محتمل ، وبعد أن بلغت القصة بهجوم السخرية على الخيال
 والوهم انتقلت بنا إلى تعجيد شامري للمثل العليا ولروح التكبر في
 المطلق . وهذه كلها أمور يشغل بها من يفكر في مشكلة وجود الله .

ولكن ناحية أخرى في آراء سالاكرو تحتاج إلى شيء من الإيضاح :
 فهو يرى أن النقاء في الوهم أو الطهارة في أحلام الخيال لها معنى آخر
 غير المعنى الذي تتخله عند صاحب المثل العليا ، فصاحب الأحلام
 والأوهام لا يرجع لقرره إلى أنه يرحل في المال أو لأنه منزّه عن الإغراض

وانما يرجع فقره الى انه عاجز فاضل : « فوجئت » الذى فى الاوهام
يعلم بالمال ويحبه بفقر ما يحبه « الباس » ، ومن يعلم بالثروة والجاه
لا يختلف فى شيء من صاحب الملايين فى حب المال ، انما يختلف
« أوجست » عن زميله الثرى فى انه لا مال له ولا جاه ، وهنا تلمس
فكرة تصوفية تدخل بها فى نطاق الزهد ثم نطاق التشاؤم ، وهى فكرة
مرجوة على سلاكرو : الا وهى ان الاخفاق - ايا كان سببه - يبدو
مقروبا بعلامة المظلمة : فعندما هبت عاصفة اكتسحت فندق اطلس ،
زالت مع الفئق مشروعات « أوجست » واحلامه ، وبرزت عقلمة
انتصاره ، اذ تقول له زوجه : « لا تياس فرجل مثلك من حق ان يطالب
بالهزيمة ، وهزيمتك احمل فادع من سجاح الآخرين » .

وعند نظرية التمدد والظهور هذه لنملا قلب « البقي » فيعرض على
« أوجست » ان يقيم يدلا منه « فندق اطلس » من جديد وان يحل
محلّه فى امبراطورية احلامه ، ثم يقول :

« انما الكسب الحقيقي فى بناء الاشياء وفقدائها »

للاخفاق والفشل فى نظر سلاكرو «ها سنة الحياة » وجميع
المشروعات الكبرى عرفت الانحلال ، وجميع النعوس التسليمية عرفت
الزلل وذات الفشل ، فالاخفاق فى رايه هو الفناء الاسمى .

ولكنه لا يخفى لنا ان تنساق وراء هذه الفلسفة ، فلسفة الفشل
- فنعدد النجاح بمدى الاخفاق ، لان كان مشروع « فندق اطلس »
قد فشل ، فهذا يرجع الى سوء تقدير وحلل فى الحكم على الأمور ، ومعالجة
فى الفرود ، وانسيان وراء الوهم والخيال . .

وانما يصعب الاتفاق عطيما والفشل سبلا اى كان مصدرها تعظيم
عمل عظيم او ببيل بيد القدر التى لا ولد لغضائها . ومن ثم ليس النصر
حقرا وذلينا الا اذا كان الحصول عليه بسبل ملتوية وقنوة ، لأجل حاجة
وهمية .

اما رشح شأن الهزوم الفاضل لانه مهزوم وفاشل فحسب : او
انقاص قدر المنتصر بسبب النصر نفسه ، فهذا وجه حط ، ولذا فى
الحكم لا يستقيم مع طبائع الأمور والفكر السليم .

المرحبة الهائلة عند سالامو

حين تغلص « ارمان سالامو » من مؤثرات الفسالة والانزلاق في تيار « السرمالية » التي كان يسوقه اليها شيا به حين تغلص من هذه النزوات أخذ يتألق في عالم المسرح ويؤاتيه النجاح فالحقا « فن ناحية الصياغة أصبح سالامو ربا من أربابه القدم » يتحكم في التعبير ليفعه بطامه الخاص ، بعيدا عن التقليد أو الحشو بالتركيب المطرقة . ومن ناحية الصنعة المسرحية قد أصبح فنانا حاذقا يجيد حبك الاحداث وبصوت الحيوية في الحوار تاركا الجمل المألوفة التي مجبأ رواد المسرح في ذلك العصر .

لذا ازداد الأقبال على مسرحيات سالامو حين لمس الجمهور أصالة انجازه ، وأدرك أنه وراء الدافع الشعري والبرعة الخيالية ، تدن الحقيقة في صور « كاريكاتورية » أو في مدح رمزية واثباتات ساطقة .

وسواء اكتفت الفلحة الاجتماعية ساخرة أم من نوع « الفودفيل » (Vandeville) أو الفلمسرة الذي لا يهدف في ظاهره إلا إلى الضحك ، نرى أن المسرحية تمنح من عبثة حظيرة رهيبة ، أو كلمة عميقة ، أو حديث يمز المشاعر ، وهذا يدرك أن الحركة المسرحية تزداد عمقا لتكشف عن نية المؤلف الذي لا يرضى لروايته هدفا أقل من دراسة الحياة ومشاكل الإنسان في المجتمع .

لذا يمز هل سالامو أن يرى بعض النقاد أو القراء يتناولون مسرحيته بشيء من عدم الاكتراث . فيكتب من أجلها قليلا :

« إن ما أحبه إلى للزفن وإلى النقد وإلى الجمهور ، عند موقف رواية جديدة ، هو أن يراعوا الإمعة المتألمة في نقر لهم إلى الرواية ، فيستمدوا من الفس أو التصيل ، وبلا من أن ينظروا إليها كوسيلة الترفية أو قضاء الوقت ، عليهم أن يتناولوها بروح الرهبة والخشوع أيعانا منهم بأن مصر الرواية وجوه روحها يكمن بين أيديهم ، »

ولتذكر مثلا للفكرة العميقة التي تتغلغل المواقف المضحكة في المسرحية ، هاجاه في رواية « أسرة لونوار » (L'archipel Lenoir) فطعاه لا تحلو أحيانا من مواقف قائمة رهيبة ، تعود أحداثها في رحاب أسرة « لوموار » الترفيلة ، التي تشتغل منذ أجيال بصناعة لون معين من المنسوجات الروحية ، ويجمع أفراد هذه الأسرة ليفسوا مازقا وقمدا فيه بسبب فضيحة ارتكها شيخ الأسرة وهيمدها ، وبشر أفراد الأسرة

اقتناع هذا الشيخ بالانتحار ليتقلد من العار لدى الأسرة واسم مشاركة المشروب الذي يتجونه ، وفي وسط هذه الأحداث المضحكة يملو صوت ذو بيرة جديدة قللا :

« كلا ياسيد لونوار ، أنت لست في كابوس ، اللهم إلا إذا كنت تعتبر حياتك وحياتنا جميعا ، بل وحياة كل انسان على وجه الارض كابوسا ، وعندئذ تكون جميعا غارقين في كابوس منذ اللحظة التي ادركنا فيها اننا نعيشون على قيد الحياة !

« هل تذكر ياسيد لونوار اللحظة التي تجلست فيها هذه الحقيقة وانت غلام صغير مهتمت الى نفسك بهذه الكلمات : « انتى على قيد الحياة وكان يمكن ألا أعيش » . واني سوف أموت يوما من الأيام ! » - كلا لا تذكر شيئا من ذلك .. انما أنا لأذكر هذا كله ، ولقد سقطت مخشيا على حصى ادركت ذلك ، فلقد كان الحمل ثقيلا لاطلاقه به لكننى صبى صغير .. »

وهكذا نرى أن من أهم خصائص مسرح سالاترو عرض فكرة عميقة رهيبة بما تتضمنه من مشاكل خطيرة عويصة ، وراء ستار من الدعابة ، ونلاحظ هذه الظاهرة بجملة في علاجه لوضوع الحب : فهو يعرض في أسلوب يتسم بالاستخفاف الظاهري كل المشاكل التي تدور في فلك الحب ، مثل نزوات الموبس والقلب ، وتقلبات عواطف الزوجين حين يتصلان سريرا - عند أول صدمة - عهد الوفاء الأبدى الذي قطعاه على نفسيهما . وعندئذ يطرق المؤلف مشكلة حساسة واقعية ، هي مشكلة الحياة الزوجية ، ولقد اغاض في عرض هذه المشكلة في روايته « لأجل الضحك فحسب » (*Histoire de Rive*) ، ولندكر أولا العياريين الحكيمين اللذين اتفلقهما شعرا لهنه المسرحية ، الأولى مقتبسة من الحكيم القاريبي « رابانو ستر » أو (زورو ستر) :

« تعلموا يا صديقائي الشبان كيف تضحكون اذا رغبتم في أب نظرا متشائمين .. »

والحكمة الاخرى مقتبسة من الخطيب الفرنسي « بوسويه » (Bonnet) ، من كلمة القاعا بمناسبة موت (Molière) حين قال : « لقد انتقل مولير من ضحك المسرح الى محكمة من يدين أولئك الذين يضحكون اليوم لألهم غدا سيكون .. »

وهاتان الحكمتان أو الشعاران يشلان روح سالاترو للزوجية :

فهر من ناحية : الهزلي الساخر المنقش ينتشئ لمنظر تعاطف الناس
ورفاعة أحداث حياتهم .

ومن ناحية أخرى هو المصلح الاجتماعي الذي يرمي به انهيار الجمال
الخلفى والسوى والاستسلام لقبول الفوضى الاجتماعية .

ولى هذه المسرحية الناجحة الالامة ، تتألق عدة مشاهد هي من
أبرز المواقف الهزلية في المسرح الفرنسى ، فترى رجلين قد هجرتا
زوجاتهما : فالرجل الأول « جيرار » Gerard هجرت زوجته « إديث » Edith
المستورة الكذابة ، والآخر « جيل » Jil هجرت زوجته « إيلين » Elin
المخلصه خلاصا جرئيا ، هجرتهما الزوجتان لأسباب مختلفة ، بل
ومتنافضة ، ثم عادتا إليهما : فلم يكن الأمر جديا ، فلا الخلاف جدى ولا
القلوب جادة فى الوصل أو الهجر : فالرجال والنساء متى أسلموا أنفسهم
الى نزوات مشاعرهم وحواسهم فقدوا احترام القيم وما يستلزمه من
الاستقرار ، ولم يقدروا على شيء أكثر من النقل من نزوة الى نزوة وكأنهم
يرقصون رقصة « الأراجوز » لأجل الضحك فحسب .

والامر الجديد الذى احتوه هذه المسرحية هو معالجتها لمشكلة
الوضعية الزوجية بصورة لم يأتها المسرح الفرنسى من قبل ، وقد كتب
فى ذلك الناقد المسرحى « جاك بريل » J. Bréville يقول :

« يبدو فى هذه المسرحية كأنها التصفية الحتمية - بصورة مقصودة
ومتعمدة - للمسرحيات الوضعية التى تعرض الخيالات الزوجية على
المسرح الفرنسى منذ ربع قرن تقريبا » .

وينصبر علاج سالاكرو لهذه المشكلة فى فلسفة بسيطة : إن الإنسان
يخضع عادة لأحكام الفراز والجنس والقلب ، والأحكام والفتن
المتلاحقة المتعاقبة تعود الى التحرر الخلقى وانطلاق الانانية ، ومن ثم تؤدى
الى حال من الفوضى التى لا تحتمل والتى تجلب عادة عواقب وخيمة .
فم يحاول علم الاخلاق أن يجد لها مصلحا وعلاجاً . ولكن علم الاخلاق
لا حول له ولا قوة الا اذا كان فى مقدوره أن يقدم للإنسان قيا أهم وأعظم
من شعوره بالمتعة واللذة ، ولا يقوى على ذلك سوى الدين ، ولكن الدين
قد انكمش سلطاناه فى المجتمع الحديث وفقد سيطرته على النفوس أو
كاد يقلعها . ومع ذلك فإن الدين انفضوا عن الدين حارلوا الى حاجة الى
الاخلاق ، ومن هنا نشأت حركة الضمائر واضطرابها ، ففى لا تعرف الى
تجنب ما يسمى الشر ولا أن تبرر ما يفعلونه الخير !

ونذكر هنا المرة تشر بوضوح الفلسفة سالاكرو في تحليل الحياة الزوجية ، إذ يحاول زوج ابليس أن يشرح لصديقه سبب فشلها في الحياة الزوجية ، فيقول له :

« تلك تستخدم الفاظ الأزمنة الضخمة للحكم على موقف جديد حديث . ونحن تحدث أخطاء في الحكم كهذه داخل قاعة مجلس الإدارة بأحدى الشركات فإنها تؤدي إلى افلاس المؤسسة . »

« انك تتحدث عن خيانة ، ولكن الإنسان لا يخون شيئاً لم يجد موجوداً ، فلديها كلن الإنسان يتزوج ليؤسس أسرة ، ولكن يشتد له زوجاً واحدة إلى الأبد ، أما اليوم يا عزيزي فلن نساء لم يعد لديهن أحاسيس بقلبين ، ولكن من الخلل في هذا ؟ ومن المسؤول عنه ؟ هل نحن أنفسنا نطلب على الصلاة ؟ كلا ... اننا ماذا ننتظر منهن ؟ كل ما تبقى لديهن من مبادئ الإخلاص هو « الحب » وهذا اللطف ، من أين جميع الالتفات البشرية ، هو إليها وضوحاً واضعها دلالة واستقراراً ، وأكثرها غموضاً وتلقياً ، إذ أنه في يوم واحد ، يعبر هذا اللطف عن مشاعر متباينة بل وأحياناً متناقضة !

هل حاولت ان تشرح لزوجتك بأى حق وباسم من يجب عليها ان تحبك أنت دائماً ولا سواء . ولا احد غيرك ؟ ترى لى سبب ؟ لا لسبب سوى لأن هذا يرونها ويطلب لنا ! ولا يمكن أن تقوم فلسفة في الحياة على اتقية ضيقة إلى هذا الحد . »

ان اختيار مثل هذه الموضوعات ، ومعالجتها بمثل هذه الصورة لا بدعنا نشك في النيات التهذيبية التي ينشده بحقيقتها سالاكرو ، ومن ثم فهو مصلح اجتماعي ينادى بمبادئ أخلاقية معينة في مسرحيات هادئة .

غير أن المائدة بالمادى الأخلاقية لا تقتصر على أن يفتح المؤلف على الإنسان نظاماً معيناً لأهداف الحياة وقياسها ، وإنما يجب ان يستطيع هذه للمبادئ أن تكفل للإنسان حريته وتضمن له أن يعيا مطلق الحرية في تصوراتها . ولقد اشرنا الى مشكلة الحرية عنه سالاكرو في مسرحية « كوبري أوروبا » وكيف أن سالاكرو يرى أن حرية الإنسان في الاختيار تكبحها حمية التصرف لفسر في الطريق الذى اصابه دون احتمال السدول عنه . - ثم يطرح سالاكرو مشكلة الحرية هذه في جل مسرحياته دون أن يقدم لنا حلولاً واضحة أو منطقية لها .

ففى رواية « المحجولة التي من مدينة أرفيس » (*L'Inconnue d'Arfès*)

تري شخصا اسمه «أوليس» يقدم على الانتحار لم يأسف على الانتحار
ويود أن يدرك الرصاصه التي مستترع منه الحياة ، ليوقفها عن الاجترار
عليه ، ولكن يقول له خاتمه : « وا أسفاه ! لقد انطلقت الرصاصه ،
ولا قوة في الوجود تستطيع أن توقفها ! » ان الله لا يمكنه أن يوقفها -
فالإنسان حر في تصرفاته ، وحرية التصرف هذه التي يلمو بها الإنسان
هي الحرية الوحيدة التي يدرج بها الله أيضا ! » .

وهكذا يعبر سالاكرو لى لغة عازلة عن مشكلة الحرية مبرزا صورة
العالم التي خص الله فيه كل إنسان بفسط كالم من حرية التصرف ، لكي
يتحمل الإنسان تبعه تصرفاته ومسئولية أعماله ولكي يكف عن قوم الله
عن كل خطأ يرتكبه بمحض لرادته .

وان مرحلة « الجبولة التي من مدينة أوليس » قامت بتمثيلها
فرقة « بيب بلاشار » لأول مرة سنة ١٩٢٥ ، وهي ممث جديد قريب
في المسرح ، حيث يتحكم المؤلف في الزمن ويوجهه كما يظيب له ، فرفع
الستار عن رجل ينتحر مطلقا من المسدس بدافع فشه في الحب ،
ويغرض المؤلف أن هذا المنتحر يسترجع حياته بأكملها في اللحظة الخاطفة
التي تمثل جزئيا من الثانية والتي تجاز فيها الرسالة الميجمة
للفنل إلى الخ ، وعندئذ يعود حريط الحياة إلى الورا بسرعة جنونية .

ومما يزيد المسرحية تعقيدا أن الشخصيات التي تندمج في أحداث
حياة « أوليس » المنتحر ، لا تكفي بأن تحيا معه ماضيه أمام المتفرجين ،
انما تنقل أحيانا إلى حياتها الحاضرة لتتناول تصرفات « أوليس » هذا
بالتنقد والتعليق .

وهذا التنقل بين الماضي والحاضر يزيل من القصة كل احتمال
للمشابهة الواقع إلى حد تدخل معه المسرحية في إطار ماوراء الطبيعة حيث
تتغير وتبدل معام الزمن .

ولعل ماؤثر تأثر بهذه المسرحية التي كان شديد الإعجاب بها .
قبل أن يفكر في كتابة مسرحيته « الأبواب المغلقة » المستوحى من
سالاكرو إطار مسرحيته وجوه أحداثها .

وان أحداث مسرحية سالاكرو مركزة كل التركيز بحيث يتم
تلخيصها في بضعة سطور . اما يجدر بنا أن نبرز سؤاليين رئيسيين
تدور حولهما أحداث القصة : ما معنى الحياة ؟ وما معنى الموت ؟

ان « أوليس » المتحجر بفرد مغبرة لم يذق ليقين مدى قيمة الاشياء ومدى تنافس حياة الاسنان : فهو يسترجع جميع الالفاظ التي سبق ان فاد بها ليتبين ان الاقوال الخاوية المديسة النفع ليست هي التي تدعو الى الاسف أو الندم ، ثم يستعيد افكاره ، وبعد ذلك يحيط اللثام عن افكار الآخرين ، فيقول فزعاً : « لعل كشف الافكار الخفية التي ، تكمن في قرارة نفوس من سحب ، هو احلى النكبات التي يتقلبنا بها الموت » ، ثم يدرك « أوليس » كل شيء : يدرك نواحي الفشل في الحياة وما تسببه الحب الأبدى وهو ليس سوى أكاذيب عابرة ، ثم يدرك ايضاً خطورة الوقت الضائع في حياتنا ، فيخلو لزميله :

« لنرى على يقين من انه في حياة طويلة مثل حياتك - لو جمعنا الدقائق التي ضلعت سدى ، لوجدنا انها تسعج بل تظلم حياة كاملة لاسنان آخر ، قد تكون الاصر من حياتك ولكنها اجنى واعلم » .

وفي اللحظة التي يسبر فيها الانسان خط الموت تراه يوجه الى نفسه حياة أسئلة متعددة تتعلق بسر نشأته واصله وناريخه السابق الذي يجعله « قيتسائل : « اين اتم يا اجدادي وما اجداد اجدادي الذين يمتد مددكم أربعة اربعة ق كل جيل ، امتد عددكم حتى أصبح يحوطني بأفق شاسع من الاجداد ؟ ماذا أصبحتم ؟ وماذا كان يفور بضد ذينكم الكائنين الذين يجتمعان كل عشرين عاماً ، في كل ربيع للأجيال ، منذ آدم وحواء ، لينجباً طفلة مقبرة ينتظرها طفل صغير ، لينجب عنها هذا الولد الاخير الذي هو انا ؟ »

ان هذه المناجاة العجيبة مصغرها احساس بالأسلم والطمح ، ولكنه احساس لا ينحدر الى التشاؤم العميق ، ان « أوليس » حين يستعرض ذكريات حياته يرى انها لم تكن دائماً سيئة بشعة ، بل كانت حياته خليفة بان يحباها ، صحيح ان الراء التي احبها قد خفقت ، ولكنها احبته ، صحيح انه نسي قرامياته في صباه ، ولكنه استمتع بها فطام من الزمن ، لهذا فهو بأسف على جنونه الذي دفعه الى الانتحار بسبب لحظة من الالم ، ويود لو استطاع ان يسترد الرصاصة ، ولكن أحداث الحياة لا رجعة فيها .

فلو اساد الاسنان العر استخدام حريته فلا يقوم الا نفسه ، وليسكن عن ان يلقي على الله مسئولية خطائه .

وفي وسط الصورة المهرورة لنظر تمرغاله في الحياة ، تدو له

بعض الذكريات واضحة واضحة ، هي ذكريات أعمال الخير التي قمنا بها
وأبرز تلك الأعمال النجدة الخالصة التي قمنا بها يدافع التسففة لحرارة
مجهولة بالية في مدينة أراس ، سقطت وسط حطام المدينة التي دمرها
الحرب ، وحاولت هذه المرأة المجهولة أن ترد إليه بقلته في الحياة وأن
توضح له قيمة كيانه وسط مشاكل الحياة ، ثم أخذت تعينه على اجتياز
صعته أمام سر الموت الفاضل .

إن مسرح سالاكرو غني ، متشابه الآراء ، تتخلل الأفكار فيه
بعضها في بعض بالرغم من مظهرها الأسباني المتناسق ، لذا يتطور الالهام
الوافي بهذا المسرح في حيز محدود من السطور ، غير أنه يمكننا أن نشير
إلى معالم البارزة فيه ، وأصعب روح القلق التي تسودها والسعي الدائب
للمستعيت للوصول إلى عبيدة يقينية أو إيمان واسع أو قيم لا يسل
منها الشك !

وهذا المظهر القلق وذلك السعي للمستعيت الذي نلمسه في مسرح
سالاكرو يشبهان شمسا ساطعا فوق ظلمات صبر الإنسان وبؤسه ولكنها
شمس قائمة لاضئته الظلمات ولا تنيرها ، إنما تضيئها بنارها فتزيناها
تأجيجا !

كذلك حين نتصفح مسرحياته نخرج بفكرة أخرى وهي أنه لا
يدور في تلك النبوعية كما توحى ميوله إلى هذا المبدأ ، فلا نزعة
موسوعية في علاج الأمور ، ولا أمل متفائل في التخلص من المشاكل عن
طريق القوى المادية للتاريخ ولأجل التاريخ ، بل على العكس - أي مسرح
سالاكرو ينتمي إلى الفلسفة الذاتية وإلى فلسفة قلق الوجود ، أي أنه
يرتبط بعاسة الحياة الداخلية ، بل أنه في نفسه اللادع للمجتمع ، لا يرحم
طيفة من الطبقات فيصيرها جميعا في نقده بروح التشاؤم الذي لا عيب
فيه ولا كبرياء ، والذي لا يحل في قراراته غشيانا من الوجود أو ضيقا
بالمخلوقات البشرية ، إنما يحل نداء الصفا - وحسب النظام - ودعوة إلى
المتعة بمرح الحسنة ، وحنادة باحترام الإنسانية التي تقسدها الحياة
وتعومها بالافتقار .

وهذا إحساس آخر نتخلص من «مسرحيات سالاكرو» ، بل والنقاد
الذين يأخذون عليه روح الشك والتهمك والامداد التي تتخلل مسرحياته لم
ينب عنهم أن يروا في هذه المسرحيات شعاعا من الضوء ينساب من لبع
هيبق ، سادى بتضاعف القلب وبالتعب وبالرجاء ، إذ يبدو أن سالاكرو
من خلال شكوكه وفي سعيه إلى التخلص منها ، قد خلص إلى يقين

إيجابي حين يقول : ولكن الحذل حيالي ، كما يفعل المتدين حين يحتمي وراء الأمل في الجنة ، قد حبست نفسي منذ فجر شبابي داخل فلسفة الحتمية ، وهي فلسفة ضيقة متزمتة ، لي داخل حتمية آلية مطلقة .

وإن هذا التصريح الذي أعلته بعد تضع خبرته في الحياة يحملنا على أن نتساءل . لو أن عقله قد احتس مبكرا وراء نقي قاطع لعكرة وجود الله ، فباعتني بمعيه الدائب في جميع مسرحياته لحل مشكلة الحرية ومشكلة وجود الشر وعلاقتها بوجود الله ؟ . .

لا شك في أن التفكير في الجمع بين الفكر المطلق وبين المادية والادعاسا ، لا يمكن أن يحل المشاكل المتعددة ولا أن يضع حدا للاماني المختلفة التي لا تنتهي ولا تكفي بهذا الادعاس .

ومما يمكن من أمر - فإن هذه الحتمية الآلية المطلقة فلسفة فقيرة ويخضع فقرها حين يتناولها شارتر - الذي يجب به سالاكرو اعجابا قريبا ، ليعالج مشكلة الحرية في أسلوب نفسي حديث وإن روح الجفاف وعدم المرونة - ونزعة الحتمية التي تبدو فيه صرح سالاكرو لا تعزى إلى طابع الشك الذي يفتيح عليه إنما تعزى إلى رغبته في تبسيط المشاكل إلى حد أخضاعها لقواعد واحكام حتمية لغثة . . وإن التجرد النفسي القلقة إلى الاحتماد وراء مادية مطلقة أشبه بفناء السجن ، تفسر القتل الحتمي الذي تهبط إليه وثبات النفس وانطلاقاتها ، كما تفسر افلاس العقل العليا . ومن ثم يستسلم الفكر لهذا العقل وذلك الافلاس ، بشيء من الارتياح وكأنها نتيجة للصدفة التي لا يمر منها ، ويقوى هذا الاستسلام حين يدرك العقل مدى الفارق الكبير الذي لا حيلة لنا فيه . بين طبيعة الانسان والطبيعة بحداتها المطلقة ، ومدى الفارق أيضا بين مشروعات الانسان واحداث الحياة وصورها ، وبين لامي الانسان الواهمة وما يمكنه تحقيقه منها .

ولا جو المادية هلمنا وفي روح الاستسلام هذه ، نتوقع أن تكون المشكلة الرئيسية التي تؤرق سالاكرو ، والحديث الختامي الحاسم لأمر الحياة وما وراء الطبيعة هو الموت .

وحين توحي أحد أسدقاء سالاكرو - المسئل - شارل تولان ، التي كلمة رثاء أمام جثمانه قال فيها : « ما جفوى كملنا ومجهودنا » وما قيمة مواطننا ومشارعنا ما دام لا بد لها أن تنمحى هكذا ؟ ما الفرض من هذا السباق المروع الأليم في تنابها هذا التيه الحتم ، حيث يصحط

الناس فلا يخرج منه أحد إلا في قعر الموت ؟ ثم الذن كل هذا الضوضي
وكل هذه المناقشات لدى الأنبياء ؟

« حين يأتي دورى فأننى لا أجزو شيئا سوى النسيان والطم التام ،
مثل النسيان والطم اللذين سبقا مولدى ، أما لذا بعثت لجة لأمثل أمام
الله ، فأننى أنا الذى سألزمه على حسنة وعلى احتجابه عنا ، وسوف
أمسأله عن سبب تركه لى مهجورا بلا عون ، الخبط فى عسى الجهل
والظلام وأقاس من وحدة الوحدة ! »

ولقد نشرت إحدى المجلات الأسبوعية هذه المسطور وقرأها
تألف المسرحي « كلوديل » فرد على سالأكرو قائلا

« انك تتهم الله بالصمت والاحتجاب ، ولكنه لم يكف عن مناداته
الإنسان بأعلى صوت عند آلال السنين ، فلا لوم على الله إن كان الناس
لم وضعوا أصابعهم فى آذانهم ! »

ولعله من التجس أن تقول : أن سالأكرو قد أصم أذنيه عن سماع
نداء الله ، لأنه إن كان تفكيره كاسنان قد استقر فى إطار فلسفة ضيقة
جافة ، فإن رسالته فى مسرحياته لا تنحصر داخل هذا الإطار ، أما
تسرى فيها روح قلقة ، وينض فىها صمى لا يهدأ ، إذ ملكت على عقله
ولبه مكرة تزرعه دوى صعب بشرية لا تؤمن بوجود الله ، فالإنس فى
مسرح سالأكرو - مثله هو أيضا ، لا يؤمنون بالله ، لذا فهو يتسأل -
كما يصل الأديب الفرنسى المعاصر « مالرو » ، ترى ما يصير الإنسان
فى عالم انتهى منه وجود الله ؟ لا شك أنه سيبنى ويبيد هو أيضا !

وهنا يختلف سالأكرو من مالرو ، فعلى حين أن سالأكرو يفرع
لصعب الإنسان بعد أن انتفت فكرة الله من البشرية ، نرى مالرو يقتبط
ويشعر بالتحور والانطلاق حين ينطلق من فكرة وجود الله فى العالم !

ولقد طالب لئانك أمريكى مولم بالاحصائيات أن يحصى الألفاظ التى
تتردد باستعمال فى لغة سالأكرو فكانت لفظتا « الموت » و « الله » هى
أكثر الألفاظ استعمالا فى مسرحياته ٠٠٠ ويقول سالأكرو نفسه لى مقدمة
مسرحيته « كوبرى أوروبا » : إن شخصيات مسرحيته هى « أنماكس
قلقه أمام الله » وأن مسرحياته إنما هى بمثابة نداء مستعيت لمجرة
الآيمان .

ولكن أتى لهذه المحزة أن تم ؟ كيف تستطيع قصص تضطرب

فيها شخصيات مصطنعة وتتم فيها أحداث مفعلة . ان تلحق متفلسا في ظلمات الضمر الذي يصطدم بواقع الحياة ؟

انه أمل وله ملا شك ، ولكنه أمل يسود مسرحيات سسالاكرو ويتحكم فيها ، بل هو مصدر كيانها ، وعلى هذا الأمل قامت مسرحياته .
اذ يقول :

« اما عن نفسي ، ففي لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، أشعر في المسرح أنني اقرب ما أكون من شاطئ السلام الذي لا يمكن أن أبلغه وأنا خارج المسرح ، فكثيرا ما شعرت بأنني وجدت خلاصا ونجدي في كبريات الأعمال المسرحية » .

لذا فإنا نعتقد أن مسرحيات السخط والإلحاد التي طللنا بحث بها سالاكرو لا ينبغي أن تصمم أذننا من ذلك الصوت العميق الكامن في غلبته الذي يزجر وسط هذا المصخب ليبحث نداء الى كل ما هو مطلق . بل ان عنف مسرحيات السخط والإلحاد التي يبعثها لا يمكن أن توحى به نفس رضية ، ولا يمكن أن يصدر هذا العنف عن قلب خال من حب البشرية .

أما عن مفهومه للمسرح ونظرته اليه ، تلك النظرة التي ترتبط بالثقاق في دراسة أمور ما وراء الطبيعة ، وبالسعي الى التغلب عليها من طريق تصويرها وتجميعها في أحداث مسرحية مفرعة - فهي نظرة جديرة بالتقدير والاحترام ، اذ تحصل بريق من ينشد الموهنة ، ويرجو الخير ، في إخلاص القلب الذي يشن من الشك ويتلمس نور الحقيقة .

ويرداد احترامنا هذا حين نذكر أن الله وحده هو الذي له أن يحكم على الشرير البائس فيما يأتي وما يدع من أعمال ، وفيما يتقبل وما ينبذ من أفكار .

• الإنسان شخص يتطلب
على نفسه - ويتحقق وجوده
بقدر تحقيقه لحرية نفسه ،
سارتر

فلسفة سارتر في مسرحياته

أن النزعة الخلاقة التي غلبت على المسرح في القرن العشرين ،
كانت تنجه الى إضفاء الروح الشعرية على الدراما ، وإلى
النزوع من الفكرة الى الومز ، ومن محاكاة الواقع الى الخيال ، ومن التعبير
اللفظي الى التعبير بالحركة والمنظر .

وتكضح هذه النزعة في كبرى الأعمال المسرحية المعاصرة - سواء في
إنتاج المؤلفين الذين يحققون الى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال
« موريان » (Mauriac) و « مونترلان » Montherlant مؤلفات الذي تنقلب
لديهم نزعة الهزلية أمثال « ألبو » Albi و « سالكرو » Salacrou بحري
عودة الى أحياء تحليل النفس وحاسة الخلق وعرض الأفكار التي تنطلق
بما وراء الحياة والأحياء - فلا يكتفى المؤلفون بشرح آراء وأفكار مجردة ،
أما يعرضون لبحث النظريات الحيوية ومناقشة العقائد الاجتماعية والنارة
الجميل ما بين الألحاد والتمدين ، وما بين الطائفة الانسانية والانضطراب
الوجودي .

وهكذا أصبحت المسرحيات راحة بالافكار الحرة ، وحاميه
بالصبرات ذات الطابع العلمي والمداول الفلسفي المتيق .

وتعوط هذه النزعة الأخيرة في مسرحيات « جان بول سارتر »
تعتدل قوة الدراما الفنية بالافتكار والآراء ، وتبرر أهمية المسرحية ذات
الرسالة ، أو المسرحية التي تناقش نظرية من النظريات .

ولكن ليس معنى ذلك أن مسرح سارتر يتخلو من المنصر الهزل أو
من النزوات الخيالية والابتكار المثلج للضحك ، بل على العكس ، فمسرح

سارتر يزخر بجميع الدليل التي يجيد فيها هذا المؤلف الماهر الذي عاصر
يخلق الفن السينمائي ، أما يشاز مسرح سارتر عن إقرانه بأكثر من
هبة :

فمثلا في مؤلفات « برنستين » *Bernstein* و « بورتوريكو » *Portoriche*
نرى أن للمسرحية ذات الأفكار والآراء تبدو كأنها ملهات أخلاقية أو اجتماعية
تناقش مشكلة في الأخلاق ، أما عند سارتر فنرى أن الصورة تتسع
فتتحول للمهات إلى مهاتة أو إلى دواسا تاريخية ، يتغلغلها عنصر عاطفي
من حين إلى آخر ، ونرى المناقشة تزداد عمقا وقوة ، فتقل نرجعتها
الأخلاقية لتحل في الموضوعات المصنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية
وعلاجات الإنسان بإقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الإنسان حين
يخلو إلى نفسه .

وهذا ما نشهده مثلا في مسرحية « الدياب » *(Les Monaches)*
وهي صيغة حديثة للمهاتة الإغريقية القديمة : « إيلكترا » *(Electro)*
ومسرحية « الأبواب المظلمة » *(Huis-Clos)* التي تصور لنا الجحيم في
(صالون) حديث يجلس فيه ثلاثة أشخاص يحرم كل منهم على تعذيب
الأخر بأن يفرض عليه عبء وجوده إلى جانبه ، ويؤمله بتقل تمليقاته على
أعماله . وكأنه نقاش يصدر منه الأحكام وفي الوقت نفسه الجلال الذي
ينغمها فيه !

أما الزمان الذي يدور فيه هذا الحوار فهو زمان معنوي لا حدود له
ولا محال ، فهو اسمه ما يكون بالأدبية بالرغم من أن أحداث الماضي تعرض
فيه للتعلق عليها ، وتجرى مناقشات في الحاضر ، بل وتوضح خطوط
للمستقبل .

وكذلك مسرحية « الشيطان والاب » *(Le Diable et le Bon Dieu)*
فهي تصور لنا حياة القرن السادس عشر في مظهرها التقليدي ، ثم يناقش
أشخاص رمزون مشاكل الإنسان اليوم في أسلوب حديث مأسر .

ويحدث أحيانا أن ستمد سارتر عن الواقع المؤلف لينفج بالواقعية
إلى وحشية المهاتة وقطاعة الهجوم ، في مؤل مفزع قائم ، كما نرى في
رواية « الوصي المظلمة » .

ومن هذا نخلص إلى أن سارتر يجيد استخدام جميع أساليب
الشرح الحديث في خلق الزمن المسرحي وحجمه ومساحته ، كما أنه يجيد
انتقاء اللفظ واختيار التعبير في قدرة رائعة ، بل يمكن القول بصغة هامة

بأنه يجيد جميع الأساليب المسرحية الحديثة مما عاينها الأساليب التي تخلق الحلم الشعري ، والتي تثير العاطفة المنمّشة ، والتي ترد في النفس انطاما عذبة رقيقة .

فالطابع الشعري الذي يرد سادتر أن يضيفه على نثره يجعلنا نحس بأن شعره في جفاف الصخر الجلود ، وصريف المجلة التي تدوس وتسلم ، وإذا ما لاحظت انبثاقات بلورة من العاطفة ، يحس منها للتفرج ياد يسبح سونا مقبه ضحك الشيطان .

ولكن قد يقول قائل من محبيه : انه شعر على أية حال . أجل شعر ، ولكنه لا يكنى لاشئ هنا المسرح الفكري البحت أو انحال التسميم الرطب على المساقصات الحادة التي يسود فيها اللفظ فيضرب ويحول ويحول ، حاملا بمفرده شحنة الفكرة ، فتصبح المسرحية مسرحية فيلسوف .

ولم لا ؟ - فلن كان الناس منذ نصف قرن تقريبا لا يقولون لأن يتحول المسرح الى منبر للتنقاه أو التسلية ، فانه من المخالات أن محرم مزل في العصر الحاضر حثهم في أن يفكروا تفكيرا عميقا وأن يقوموا مسرحيات تهبت على التفكير العميق .

والواقع أن حوار سادتر يشغل خشبة المسرح ليهز المتفرجين هذا ، وقد استأنرت معولهم أحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمشكلة التي يبرصها وإن كان سادتر كرواني أو قصاص يبعث أحيانا على الضل ، فانه كمؤلف مسرحي بعيد عن ذلك ، بل أن مسرحياته تعتبر في نظر الكتوبرين أخرى جزء في انتاجه الفني . ولا غرو في ذلك ، فالمسرح يسبح خير وسيلة للتعبير أمام فيلسوف وجردى ، لا يقدم له في رحابه أفضل الامكانيات حتى يعرض مشكلة أخلاقية ، لا عن طريق شرح المبادئ ونوعهم صحة ما يراه منها ، إنما عن طريق تحليل المواقف وخلال الشخصيات التي تتكلم وتصرخ أمام المجهور .

فمثلا في رواية « الأبواب المغلقة » ، يتسنى للشخصيات الثلاث التي عليها أن تشرح لنا معنى الجحيم . أن تحيا على المسرح تلك التجربة العظيمة لوجود تجرد في الحرية والارادة ، واقتصر على حياة القمصر وحده . فترى كيف تتفوق كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث أمام الجحيم وعذابه لأنها أصبحت معرّة إلا من نفسها ، فتدين نفسها بتسوها ، ويدينها كل من الشخصيتين الأخرين .

وهكذا يحصل لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة ، يفضل الحركة المسرحية . أن تجعل المتفرج يتفهم بل ويقتنع بالفلسفة التي يهدف إلى شرحها المؤلف ، فيشهد ويلبس الطامنين اللذين تكب بهما الجنس البشري في نظر سارتر وهما : حاشاة الوجود المطلقة ، وموعد تيه من يرتضون الاعتراف بهذه الحاشاة !

ولد سارتر مؤلف « الكيان والعدم » لا يفداً يتدد بهاتين الطامنتين في غير ما حواة ، تلك هي الناحية الممتعة السبيلية من « مسرح سارتر » .

أما الناحية المشرقة الإيجابية فهي الاساعدة بالإنسان الحر ، أو على الأصح ، بالنضال المرير الذي يمثل في داخل الإنسان للتغلب على كيانات الطبيعة وقيدو التاريخ ليحقق طليقا في جو الحرية .

ويجدر بنا هنا أن نحاول أن نستخلص من مسرح سارتر فلسفته الأصيفة بالرغم من التعقيد الذي يحوطها ، فهي تدور حول فكرة رئيسية وهي :

أن عالم النفس - عالم الإيجابية - سالم المادية : هو عالم الكيان ، هو العالم الراحر الذي من الشوائب ، هو العالم الوجود - غير أن شيئاً آخر موجود أيضاً في هذا الكيان - هو ضمير الإنسان - وضمير الإنسان هذا يخلق في الكيان فجوة وقراناً وعندما -

أن هذا الضمير هو مسافة في هذا العالم للوجود . وفي نطاق هذه المسافة تلتف الحرية ، فالحرية إذن تتجلى وتتجبر في هذه المسافة ، أي في الفراغ وفي قضاء العدم - فكيف يمكنها إذن أن تكون وثية نحو الشكل المتحررة ونحو كل ما هو مطلق ؟ كيف يمكنها إذن ألا تنحدر إلى القلق والشك والفرس ، في الناحية السلبية - وإلى الاضطراب والسأم والياس ، من الناحية النفسية ؟

تكون الاستسار واعيا مدركا ، معناه أنه يناقش الأقياء والامور الموجودة - كما يناقش كيانه ذاته ، فينقاد بطبيعة الحال إلى التمسك في ذاته ، ومن ثم إلى انكار ذاته وانكار العالم حتى يصل إلى العدم .

وهكذا تدور هذه الحرية التي يناقش بها سارتر أنها في أولى صوروها تنحصر في عدم كل شيء وفي انكار كل شيء إلا القدرة على الإنكار وعلى انهم - ومن ثم ينتهي التفكير إلى عدم الرغبة في الحياة بالفناء كل سبب يسر الحياة - فمن هنا تنشأ « الرغبة في الفر » أو « الحثيان » - وهو

عنون إحدى مسرحيات سارتر - وهو شعور الإنسان بأنه (المد على حاجة المجتمع ، لا يرغب أحدهما في الآخر ، وأنه « يشرب لنفسه دون أن يكون طمان » .

وعمل هذا النحو يبدو أن فلسفة سارتر في حرية الوجود الاحق تميل إلى اليأس وإلى الانتحار !

غير أن سارتر ، شأنه في ذلك شأن الكاتب المسرحي الفرنسي « كامو » (Camus) ، لا يرغب في نشر فلسفة تدعو الإنسان إلى أن ينكر ذاته وإلى أن يبيد نفسه ، فهو يريد لهذه الحرية المبيدة ، الفاعية إلى اليأس أن تكون خلاقة وأن تكون مبست القيم وقوة تصدر عنها الاحمال والتصرفات .

فالإنسان في نظر سارتر ، كما هو في نظر نيتشه ، « شخص يتغلب على نفسه » ، فهو في نهاية الأمر حرية نفسه ، يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه ، ويقدر ما يحصل من هذه الحرية مبدأ تسير بموجبه الأمور والأشياء جميعا ، ويقدر ما يطبق هذه الحرية على سيرته وقاربه ، وعلى التاريخ كله بصفة عامة .

فالإنسان الحر ، في رأى سارتر ، هو الذي يتحمل مسئوليات نفسه في الوضع الذي تلقى فيه تيارات المصادفات ، وهو الذي يكسبه صبره معنى معيناً ، يتصرف مطلق من ضميره ، نابذا كل ما يزيغ الضمير من خرافات وعقائد وهمية وسفطان هل الفكر .

ولا شك في أن هذه مهمة صعبة على الإنسان ، فإن كان لابد للإنسان من الحرية ليكون له وجود ، فلا بد لهذه الحرية أن تخلق له القيم لكيلا يتقلب إلى الانتكار والهم ، ولكن كيف تستقيم الحرية مع قيود هذه القيم التي لا أساس لها لأنها من صنع الحرية نفسها ؟ وهكذا تنظم الحرية في صراعها ؟ وسارتر نفسه لا ينكر صعوبة هذه المهمة على الإنسان ، إذ يقول في كتابه « الكيف والعلم » :

« إن الإنسان هو الكائن الذي به جميع القيم - واضطرب حريته ونفاهم إذ ترى أنها الأساس الذي لا أساس له لهذه القيم » .

ويقول أيضا في « من الرشيد » :

« إن الإنسان يقف مفرجه وسط سكوت موحش مفرع ، بلا عون

ولا ملو ، فقد حكم عليه أن يفرج مصعبه دون رغبة ممكنة ، كما حكم عليه
أن يكون حراً إلى الأبد .

ومن هذه الفلسفة ، من هذا الجدل الذى ينبو عنينا فى تكوينه
ورثائه ، خفيلاً شائلاً لتحرره من سلطان العقائد التى تواتر التسليم بها ،
كأن يجب أن ينشأ لون مسرحى جديد ، لون يختلف عن المسرح الاغريقى
الذى كان يصور القدر بصورة ارادة الآلهة المطلقة التى لا راد لقضائها .
أو بصورة ستة الكون التى لا تقهر والتى ينبى النزول على حكمها
والخضوع لنواميسها ، وهو أيضاً لون مسرحى يختلف عن المسرح
الكلاسيكى الذى يقيم فى وجه النزوات والرغبات الفردية ، ارادة تقوم
على انشراح بالواجب أى على الاعتراف بالقيم .

وهكذا كان موقف الانسان مختلفاً فى هذين اللونين المسرحيين :
فبينما نراه فى الأول دمية فى يد القدر ، كما يقولون ، لا فكأن له من
حكمه وسلطانه ، اذا به فى اللوحة الكلاسيكية دمية فى يد التعاليف التى
تقوم على احترام العقل وتقدس الواجب والأوجب .

ويجىء مسرح سارتر ، فى عالم لا يسوده العقل أو الواجب ولا تعبد
المعالم أو الدلائل ، فيبرز فيه الضمير المطلق الذاتى ليصبح للمسرح الذى
يصير هذا الوجود حيلة لينتد بها ، وينادى بالحرية المطلقة .

ومسرحيات سارتر جميعها تستند الى هذه النزعة تدعيا وتربط
قيما بينها صلة عيقة وطيدة . فلا تخلو رواية واحدة من صورة من صور
صراع الحرية فى حياة الانسان :

فمسرحية *الديابول* هى الفصل الخامس الباعث للتمن الذى تقوم
به الحرية حين تتكفل بالصل وتلتزمه .

ومسرحية *الأبواب المغلقة* ، هى الأم الحرة التى أضحت نفاية
لا طائل تحما ، إذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن السكك بالصل
والإزلام به ، فاعتدت تلتهم نفسها إذ لم يعد لديها براهن كبت بها أنها
كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل .

ومسرحية *الأيدي المثلثة* (*Les Mains Sales*) صورة أخرى من
الآلم ، ألم حرية الإرادة فى ضمير انسان لرنك حرة ولكنه لا يمتد
بالدافع الى ارتكاب الجريمة لانه أقدم على عمله هذا بقطرة الماطقة لا بزم
فراى .

ومسرحية « الشيطان والله » هي سلسلة الحرية في صراعها لتعد
المعتقد « سلسلة الخير والشر ، الله والشيطان ، الجنة والنار ، تلك
المعتقدات التي تنوق » في رأي سارتر - ضميم الإنسان عن المجازفة
بالتخاذ قرارات تحدد موقفه طيلة وجوده في هذه الدنيا .

ومسرحية « الكومن القاحلة » (La P. Korporelisme) صرح على
سوء النية وخاصة لدى معنى التراث ، حين نجد سوء النية هذا يعمل
الحرية فيجعلها إلى مصالح الطبقات التي تستر رواد واجبات الأخلاق .

وهكذا يبدو لأول وهلة ، عند دراسة مسرح سارتر ، أنه
« مسرح الحرية » وأن كانت فكرة الحرية فكرة رئيسية في جميع أعماله
المسرحية . فإن هناك ناحية أخرى ، وثيقة الاتصال بفكرة الحرية ، ولا تقل
منها خطورة وأهمية في بناء فلسفة سارتر المسرحية ، وهي مشكلة
علاقة الإنسان بالآخرين .

وكما يعلم أنها مشكلة جوهرية في كل فلسفة وهي كل لون من
ألوان الأدب لأنها تقوم على أساس التجربة الحظيرة التي مجتازها النفس
حين تدخل إلى ذاتها ، وهذه التجربة هي : الاعتراف بوجود كائن آخر ،
والتعق في فهم هذا الكائن الذي هو أيضا ذات وعيد وحرية .

ونحن عن البيان أن علاقة الإنسان بالآخرين متشابكة يغلب عليها
اللبس والتضارب . فهي خليط من الخلافات والتوافق ، ومن الجلاء
والنصام ، ومن التناظر البغيض والتجانب المرغوب .

ويبدو أن مسرح سارتر يبرز الناحية السلبية في هذه العلاقات ،
حين هي تصوير الوحدة الساحطة للنفس الموحدة في شعورها ، وقد
أسلمت كيائها للآخرين .

هذه حقيقة واضحة في مسرح سارتر . غير أن الأبواب كلها لم
تلق ، وحرية الفرد لا تتم حتما في انصاع الآخرين ، بل ولا تتحقق دائما
باعداد الآخرين ، وتذبح . فالفرد عند سارتر لا يستأثر بالجماعة ، بل
هو يميل إليها إلى حد ما ، ولكن إلى أي مدى يصل الإنسان في سعيه إلى
الاندماج في الجماعة ؟

هذه ناحية من فلسفته يلقي عليها مسرحه ضوءا كافيا يجمع لنا
الإجابة عن هذا السؤال . وسوف نعرض الآن لمواصلة « علاقة الإنسان
بالآخرين » في فلسفة سارتر المسرحية .

« الجحيم هو لولال الدابة »

« من قلب الانسان ... »

« الجحيم هو الآخرون »

(مساورتي)

« علاقة الانسان بالآخرين »

عرضنا في الموضوع السابق لنظرية الحرية في مسرحيات مساورتي باعتبارها ركنا أساسيا في فلسفته ، وهنا نعرض نظرية أخرى مكملتها الأولى وهي « علاقة الانسان بالآخرين » -

ولكني نلهم نظرة مساورتي الى هذه العلاقة كما يصورها في مسرحياته « يتميز علينا أن تتأمل أولا مسرحية « الأيووب المفلقة » التي تقوم على تحليل العلاقة المصوية التي تنشأ بين انسان وآخر - والمفهوم من « الآخر » عند مساورتي هو الانسان الذي تقوم بيننا وبينه صلات وعلاقات ، أي انه ليس بالعدو أو بالمخمس أو من يشبههما ، وإنما هذا « الآخر » هو الذي يحيا الى جانبنا ، ومن ثم - كما يراه مساورتي - يتكون علينا حريتنا أو يكتسبها بمجرد أنه صورة أخرى منا ، ولأنه كائن ذو حركة وتعالية فيعبط بنا الى الموضوعية السلبية »

والمنظر في مسرحية « الأيووب المفلقة » كله رموز صبرة تهدف الى تصوير حياة الجحيم كما يراها مساورتي ، إذ يرفع الستار عن صالون مألوف الجمال ، به ثلاثة مفاعد وثيرة ، وقطعة من البرنز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لمصنحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما أن الصالون خال من أية امرأة أو نافذة ، له باب قد أغلق في الخارج بالخزاج وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال .

وهذه الرموز كلها تطلق بسلولاتها غاما متفرا ، لا يقيم وزنا للانسان ولا يكثرث بأن يقدم له أدنى عون أو تقدير : فقطعة البرنز فوق المدفأة تمثل الجمود ، أو هي تمثل الذات أو أهالي النفس وترمز الى الحال التي لا يمكن مطلقا أن يكون عليها الانسان ، حيث أن الانسان كائن واع ومدرك ، ولكن تلك هي الحال التي يصير اليها الانسان في نظر الآخرين وفي ضميرهم حين يشلون حركته ويهيطون به الى حدود المادة - كما أن عدم وجود امرأة يرمز الى أقصى ما يصل اليه سوء النية ، فالانسان يحتاج

الى أن يتأمل صورة نفسه تنسمر بما هو عليه من حال وقوهه بأنه تماما على الصورة التي يعتقد أنه عليها .

فالمرآة في حياة الانسان لها هي بمثابة المتنفس الذي يشبع اوجاع النفس ويرمى غرورها ، وهي المخرج الذي يتلمسه الانسان للهروب من القبح الذي يخلطه .

ولكن في جسيم سارتر قد اكتمل هذا المخرج : فليس يستطيع الانسان ان يرى صورة نفسه الا في طيات نفسه وفي اعماق قلبه ، وذلك بان يتمكن شخص صميده ثم يتكلم ما يدور في ضمير الآخرين ، لان الآخرين يحكمون علينا بان نظل الى الابد على الصورة التي استقر حكمهم على أنها صورتنا .

وان هذا «الصالون» الذي يخلو من أي منفذ كما يخلو من أي لون من ألوان المشاغل التي تقتل الوقت - يهر الى بؤس الحياة البشرية حين تسمح عن العمل والحركة فلا يبقى أمام الانسان الا أن يخطو على نفسه يفكر لئلا يجرى في ثنابها ، وهو دائما امر اليم ، ولا يستطيع الا أن يستسلم للتفكير الآخرين ويخضع لرأيهم فيه وحكمهم على أحداث حياته ، وهذا امر لا يطلق أبدا .

لأن جسيم «الأبواب المغلقة» صورة لحدي العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما تواجه الآخرين وعندما نتعق فتصص ما يدور في سرأرتنا .

ولقد احتفظ سارتر في مسرحيته هذه بنظام المفهوم التعليلي الذي لدينا عن الجحيم : فاحدلت الرواية تجري بين أفراد من الكروخ أنهم موتى ، ينتمون الى عالم آخر لا يتحدد زمان ولا تطور ، ومن ثم طمحا مسارتر ، في شرح نظريته الى وضع فرض يصل به الى انبئات هذه النظرية ، فتماله في ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة حين يلجأ الى الفرض لدراسة حالة أو نظرية .

فأهم ما يميز الانسان «الموجود» على قيد الحياة انه حر مدرك يعني ما يدور بداخله وما يجري حوله ، كما أن أهم ما يميز الانسان انليت هو أنه لم يعد حرا ، إذ لم يعد أمامه أن يختار بين أمرين أو أن يبحث في نوع التصرف الذي يقدم عليه ، وهكذا قد تحدد مصيره ولم يعد شخصه الا ما كان عليه قبل أن يموت ، أما وقد انتهى أمره فقد أصبح من الممكن تحريكه وتحديد . وهنا يقتصر مسارتر جدلا أنه

الإنسان بعد الموت. وواع لحياته الجديدة، ويلجأ إلى هذا العرض ليصور لنا نوع الآلام والمذاب التي يحس به الإنسان ، مما يتيح لنا أن نفهم أي نوع من الآلام يقاسمها الإنسان « الموجود » على قيده الخفية بسبب وجود الآخرين بجوارهم ، وما يترتب على ذلك من آلام تليده حريته أو سلبها .

وعلى ذلك نرى شخصيات « الأبواب المغلقة » موضح ليس ، لا أنهم قد احتفلوا بتزجاتهم وشهواتهم ، ثم بأزالتهم ووساوسهم كأحياء ، فيقبلون فيها فيما بينهم علاقات الحب أو البغض أو الرغبة . ومع ذلك فإنهم موتى لا حياة لهم سوى حياة الماضي يجرونها ذراهم ويتطلعون إليها كما يتطلع للفرج إلى مسرحية لا يملك أن يغير شيئاً من أحداثها . وهكذا يتألمون لشعورهم بأنهم مبعثرون عن مسرح الحياة ومحصرون في نطاق لا يستطيعون له تديلاً .

وفي مسرحية سارتر هذه يحدث انتقال بين المشهد والمشهد ، وبين الحوار والحوار ، انتقال من الحياة التي نعيشها إلى الموت ، موت فيه وعي وإدراك ، وانتقال من الكائن الواعي الحر إلى الوعي المجرد من الحركة والحرية . وبين هذه الانتقالات كلها تقوم وحدة المسرحية على واجهة واحدة هي تحليل المذاب التي يشعر به الشخص الذي يصبح موضوع نصي لقام عيني نفسه وأمام أعين الآخرين .

وإن كانت هذه المسرحية تقوم على شخصيات ثلاث فإن كلا منهم له قصته وحياته الخاصة .

فالشخصية الأولى هي « جارسن » *Garçon* المصطفى الأديب ، وهو محكم مهنته بعيد النظر ، ناقد الفكر ، لذا فإن المحيم بالقياس إليه هو هذا التواجد الجامد الذي يحتم عليه أن يتأمل نفسه ويحاول تفهيمها ثم يحكم على نفسه بناء على ما كانت عليه : « قديماً كنت أعمل وأتصرف » - أما اليوم فلم يعد أعمى قرار أتخذه فلقد تم الاختيار : « لست يا جارسن شيئاً آخر سوى حياتك » . ونحن نطوّر الإنسان من إمكانيات العمل والتصرف تصبح عندئذ ضميراً شيئاً تصاً .

والشخصية الثانية هي شخصية « اينيس » *Inès* التي كانت على الأرض امرأة ملهونة ، غابت إحدى مديقاتها فاختطف منها زوجها ثم حصلت هذا الزوج على الانتحار . إنها ذكية شريرة لا حلاق لها ولا حياة ، لذا فهي الوحيدة التي تجد في المحيم أنسب مكان لها ، ولكن هذا المحيم يقبض بالقياس إليها الحياة التي كانت تعيشها ، فما زال يطيب لها أن تبعث

؟ ألم في نفوس الآخرين • ولم تملأه عن رغبتها في الوصول إلى كل شيء
وامتلاكه • ولكنها على الأقل ليست سيئة النية • أي أنها لا تعرض على أن
أفهم نفسها على خير مما هي عليه • بل تفهمها على حقيقتها تماما • وبذلك
لا تظن الآخرين مجالا ليكتسفا لها عن خبايا كائنة قد غابت عنها • بل هي
التي تلمى عليها نظرة قاسية عميقة إلى حد يضطرون معه إلى أن يتفهموا
نفسها على حقيقتها • ومن ثم تجعلها يجهلان تحت مظلة مصرعها •

ولهذا كله فهي آبل من يفهم معنى جسيم «الإرباب المظلمة» حين تقول:
« لا يوجد عذاب جسدي • أليس كذلك ؟ ومع ذلك فنحن في الخسوف » إنما
لا تنتظر مقدم أحد مطلقا • منظر معا وحدها حتى النهاية • هذا صحيح
حقا • ولكن يبدو أن هناك شخصا يتقصنا في هذا المكان • وهو الجلاء
(...) كأنهم حققوا بذلك وفرا في الموظفين • فالمسألة (الزمان)
أنفسهم هم الذين يتكفلون بالخطمة كما يحدث في المظلمة التماونية ٤ .

أما «إستيل» الشخصية الثالثة والأخيرة • فهي أكثر سطحية
وأقل ذكاء • أنها الطفل اللئال أو الروجة النمية • يتوارى فسادها وراء
المظاهر الحلاوة الممتعة • فلقد أسلمت نفسها كلية إلى الموراوة وسوء النية •
ففي الواقع كان لها عشيق والحببت عنه طغيا اضطرت إلى قتله للتخلص
منه • ولكنها تشعر بالحاجة إلى أن تقدر نفسها وتحترمها • وإن تنظر إلى
نفسها على أنها شريفة جديرة بالاحترام والتقدير • وتود أن ترى نفسها
دائما في رتبة الأبهة وحفلات التكريم •

تلك هي الشخصيات الثلاث التي ستلور بينها دراما وثيقة قوية •
تتخذ إلى صلب الحياة الخاصة • وتتكفل كل شخصية في هذه الدراما
بتصديق الشخصيتين الآخرين • ثم تتقلب وتكالم بدورها بسبب هاتين
الشخصيتين •

وإذا أنعمنا النظر في رواية «الإرباب المظلمة» رأينا أن سارتر يعرض
هلاكة الإنسان بأخيه الإنسان على أن كلا منهما جلاء للآخر في ثلاث صور •
فتوجد أولا فكرة النزاح • بمعنى أن مجرد وجود الإنسان إلى جوار
الآخر ليس إلا عبئا ثقيلا على كاهله •

ثم فكرة سوء التفاهم التي تنمض عن تضارب المصالح وتماحز
الإنانية والجشع البشري •

وأخيرا فكرة الحكم أو رأي الآخرين في الإنسان وحكمهم عليه
خبره لا يرب •

أما فكرة التواضع فتزداد إبلاها حتى كانت الصيغة هي التي تجمع بين الناس دون أن تربط بينهم أية مطابقة في الأوزان أو الميول ، لذا تقدم « جارسن » بنصيحة حازمة حين قال : « فليلزم كل واحد مكانه على الملء ويظل صامدا » ومن الطبيعي أن هذا لم يكن ممكنا ، فلم تستسلم المراتان للصمت أو للبقاء جامدين في مكانيهما ، ما كان يحدث من ألم التواضع لو اتبعنا تلك النصيحة ، ولكنه لم تغطي دقائق معلومة حتى تشب الخلاف وتجسم سوء الظاهر .

وهو الصورة الثانية التي يبدو بها الإنسان جلادا للآخرين ، ويضئ هذا الخلاف أن كل فرد من الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يطيح به . وهكذا يحاول « جارسن » أن يصرف « إيستيل » عنه إذ أنها لا تستطيع أن ترى رجلا دون أن تسمى لل كسب إعجابه ، ولكنه يشعر بملل الوحدة ليحاول أن يفتح عن نفسه هذا الملل ، فيقربها إليه . مما يشير لهيب الفجرة في نفس « إينيس » ، ولا تلبث أن تبعت « إيستيل » المقل في نفس « جارسن » بسبب لثرتها ، فتحيب ظنه لأنه كان يود أن ينال منها ما هو أهم من إشباع الرغبة الجنسية ، ألا وهو المطلق الذي يمينه على تحمل ما هو فيه . فإذا بها لا تكتفرت بتقديم العون له ، بل لا سبيل لها إلى ذلك . لأنها لا تفكر إلا في إيذاء شعور « إينيس » بما تدبه نوحا من مظاهر الاحتقار لأنها تعرض على أن توهم نفسها بأنها سيفة الرستراطية .

أما « إينيس » التي لا تقنع إلا بإيلاء الآخرين ، فهي من بين هؤلاء الثلاثة ، الحبيب في فن التعذيب ، فتكوه « جارسن » على التسليم بأنه حيوان وتضطر « إيستيل » إلى الاعتراف بأنها حيالة قلوة ، وعندما تبرز فكرة الحكم وهو الصورة الثالثة والأخيرة التي تجل من الإنسان جلادا للآخرين .

فيمد كل فرد في الشعور بالإلام إذ يرى في الآخر قاضيا لا يرحم ، وخاصة « جارسن » لأنه إنسان قلق ، لا يثق بنفسه ولا يطمئن إلى صفاء ضميره ، فلقد سبق له أن اشترك في بعض للمارك وأوحى الناس أنه مات طلاء مدافنا عن عقيدته وميدته ، ولكنه في الحقيقة ، أعزم لهربه من ميول القتال ، وأطلقت عليه النار في أثناء محاولته اجتياز الحدود إلى البلاد الأجنبية ، لذا فهو مضطرب أن يعرف بالجنس . ويطلب عليه الناس أن تصدقهم بمشروته جانا ، لذا فهو يحتاج إلى أن تشد عنه الأنظار ويحاشى تركيز الأعيين فيه ، كما تتركز الديابيس في الفراشة المحنطة لتشتتها في وضع لا يتبدل ، ومن ثم ندته الأنظار بهذا الحكم الصارم الذي لا رجعة فيه .

وكأنها تنادي صارخة : كل جارسن جبالا - ولكن لا جيلة له في وسط هذا الجمود وقتل حرة التصرف ، فبحره الآخرون من كل مظهر مغل ، ليحكموا عليه ، وقد أصبح أمامهم عمقا يسبرون غوره • وكثلة صماء لا تتحرك ، شأنه شأن قطعة البرنز المثلثة أمامه ، فتقول له « أنيس » : « أنت جيان يا جارسن ، جيان لأنني أريد ذلك » ، نعم أريد ذلك ، وطيب لي أن أصدر عليك هذا الحكم ! أن جارسن الحبلان يضم بين قرواحيه يستل قاذرة ابنها ! »

لم يمد هناك مجال للتعايل على العظيمة أو موارعها ، ولا مجال للهروب : بالتخصيص يصبح عندك كما يراه الآخرون • وهنا يصبح جارسن قائلا : « الآن فهنا هو البهيم ! ما كنت لأصدق ذلك ، هل تذكرين : النار ، والقلب الولد ، والقلب على السنة النار كما يتقلب اللحم على الشوكة ؟ أه ! يا لها من دعاية ومهزلة ، لا حاجة إلى مشوكة فلنصبح هو الآخرون » .

ومن ثم بتكرار المشهد ، ويظل ويستمر ويتكرر إل ما لا نهاية •

وهكذا يرى سارتر أن الإنسان ليس سوى جلد لأخيه الإنسان يعذبه بمجرد وجوده إلى جانبه ثم بالتشاحن معه وانجرا بالحكم عليه •

ثم يتمادى سارتر في نظريته السوداء فيصور لنا الآخرين على أنهم خصوم وأعداء يريدون لنا الإذلال والألم بل الأسر والموت ، وتعتبر مقالاته في تصوير الإنسان جلادا للإنسان في مسرحية « هوتي بلا مقابر » ، وهي مشاهد بشعة مفرقة ، قال فيها الناقده للمسرحي جابريل غارصيل :

« إن المؤلف المسرحي الذي يرضى أمام عيوننا على المسرح أشخاصا ينزلون ألوان التعذيب بالآخرين ، يصبح هو نفسه جلادا ينزل بدوره التعذيب بالآخرين ، ثم لا يلبث أن يصبح شريكا لأولئك الذين يزعم أنه يوحى إلينا بمقتم ، والأمر الذي يبدو لنا مقبلا لا يمكن أن يتطرق إليه أدنى شك أن جان بول سارتر يكشف عن روح « السادية » والتلذذ بالرغبة في إثارة التعذيب الكامنة في نفسه ، بل أن الرغبة في إثارة الفضيحة والاساءة إلى شعور الآخرين بجزء جوهري في تكوين طبيعته ، بل لاشك فمن أن يجلو هذه الرغبة متأسلة تأسلا عميقا في تكوينه النفسي » •

ومهما يكن من أمر هذا التشخيص أو الحكم على سارتر فيجب التسليم بأنه قد غفل في تصوير الإنسان جلادا للآخرين ، ودفع بهذه الصورة إلى حد الوحشية في رواية « هوتي بلا مقابر » •

ولعل السبب في نظرة سارتر المتشائمة إلى علاقة الإنسان

بلاخرين لا ينحصر في طبيعة سادتر أو كويته النفساني ، اما يمزى أيضا الى أن مسرحه قد ولد في جو فرنسا المحتلة وفي عصر المقاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشية الاستعمار والوان الحياة بين الفرنسيين انفسهم مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب ، ويروح بجميع خروبه الاذلال التي توجه ضد روح الانسان وجسمه وسماعته .

غير انه يجدر ايضا بالذكر انه ان كان سادتر يعتبر فكرة « أنت » تهديد للفكرة ال « أنا » فإنه يرى أيضا أن فكرة « نحن » هي الوضع الوسيط الطبيعي لازدهار ال « أنا » واتساع نطاقها ، لذا فإنه كل أن تخلو مسرحية من مسرحيات سادتر من تلاءم وجه الى الآخرين ، وهذا ما يفعله « دورست » في رواية « اللابايك » حين يعود الى عشيقته لينضم اليهم ويندمج في وسطهم ، وهذا ما يفعله « جوتر » في مسرحية « الشيطان والله » . فبعد أن بدأ عدوا للشعب بدوسه بكبرياته حينما ، ويكبله بالاعلال بدافع قديته المزيف حينما آخر - تراه يصبح روحا ذليلة في وحدتها فيكشف عن التواحية الانسانية التي فيه حين يستشير حب الآخرين فيصبح : « اريد انه اكون انسانا بين الناس » .

ولعل موقف سادتر هذا في مسرحية « الابواب الثلاثة » يحيلنا على ان نذكر رواية اخرى للمؤلف الفرنسي المعاصر « جيلرومان » Jules Romains بعنوان : (آميديه) أو « السادة المصطنون » (*Amédée ou les Mesnieux en rang*) وهي خير ما كتب من مسرحيات ، والذي يمثلنا من هذه الرواية مشهد يمثل محل ماسح لأحدية به صف من ستة مقاعد يحيط عليها اناس مجهولون لا يعرف احدهم الآخر ، جميعهم الصدقة في مكان واحد ، وقد جلس كل منهم جالسا في مكانه وأسلم جلده للعامل الذي يمسحه ، ويمر صاحب المحل من خلفهم يجمع الدرامم التي يسلمها العامل لقاء تنظيفه الحذاء .

للمشهد حضور بيئة لا روح فيها ولا حياة ، وما الأفراد فيها سوى ارقام منزلة لا تربطها بغيرها أية صلة ، وان كانت تزاوج بعضها بعضا ، وكان كلا منها عليه ثقل على الآخر ، وقم نظراتهم عن لغة الاستعداد للتشائم والتشاجر .

ويظل الموقف هكذا حتى يبرز في تحط وهو « حلت يفقه » للمحظة : لقد صرح « آميديه » بأنه يحب مهنته وأنه يقضي في أداء عمله بكل مشاعره ، وسرعان ما يتغير الجو ويتبدل ، فيسود جو آخر عند ما يعلم الصلابة (الزيائن) أن آميديه يتألم بسبب الحب ، وأنه وليس منذ لحظات

إن يستحل عمله أحد الصلاء ليسبح سبحانه لأن «أميديه» يحب المرأة التي يحبها ذلك الرجل الذي طرده من محله ، فلا يلبث أن يسرى تيار الصنفاة بين الموجودين جميعا ويتركوا الوضع الذي اضطفوا فيه ، فلم يمه « المسافة المقطوعة حامدين حيث كانوا ، بل أصبحوا طقة يشتركون جميعا في مناقشة هذا السر الذي كان خاليا عليهم ، سر الحب البائس الذي يتألم منه « أميديه » وسر التفاني الذي يبديه في أداء عمله وتعلقه بغته كمنسج أمينة ، ومن ثم يشترك الصلاء جميعا في حب شخص أصبح قريبا اليهم وعندئذ تصبح للجماعة روح وحياة ، فيزول الجود بينهم ليصبحوا أناسا يعيشون معا .

ملهة خفيفة ولاشك في ذلك ، ولكنها مسرحية تعرض في صورة تعود بارز ، العكرة التي تعرضها «الابواب المظلمة» في صورة فراغ أجوف ، هذا لأن العلاقات والصلات البشرية لا يمكنها أن تقوم أو تستقيم ، أو أن تحصل وجودها أحد ، مادام التعاطف أو التعجب لا يقوم بأية صورة ، أما على شكل صداقة ولما في ثوب رقة وتسامح ، ومثل هذه الصلات والصلات البشرية ، ليهون من عنق الصدمات التي تنجم عن الآفانية وتضارب المصالح .

إن عبارة سارتر «المجسم هو الآخرون» إن كانت تصور حقيقة فذل أن تنسبها قاتونا أو قاعدة حتمية . فهي ليست سوى الصدى المباشر للصيحة الكبرى التي يعيشها « برناتوس » الأدب الفرنسي المعاصر ، حين قال : « المجسم يا سيدتي هو أن تنتفي المحبة من قلب الإنسان » .

أما هذا « الآخر » الذي يضايقنا وجذينا ، أو على الأقل يصنع همدنا أسكاما يميننا بها ، فإنه في الواقع يحطش كيأنا ، ولا يلبث أن يفزل بقا الأذى .

هذا « الآخر » الذي نخشاه ونمقته لأنه ينظر إلينا نظرة موضوعية - وبإلها من كلمة دعبية - ليس بالقياس إلينا إلا جسمنا يمثل عبئا ثقيلنا يزحطنا ، وعقلا يميل إلى التطفل وكشف أسرارنا .

أما لو أصبح لهذا « الآخر » قلب وأصحي مثلنا جميعا يشمر في قرارة نفسه بالحاجة إلى الحب وبالقنوة على أن يحب ، فسرعل ما يتغير كل شيء ويتبدل : فعدئذ لا تصبح النظرة التي يلقها الفرد على الآخر سمها ينقل أنه ليشته في مكانه كأنه مومياة حاملة ، أو حكما يكتب كقصاء القدر ، إنما تصل إليه نظرة « الآخر » في نملة قلب يزجر بالحياة ، وخفلة ضمير حساس ، تعبيرا عن الحرية التي يوحى بها الحب .

سماتر و مسرحية «الذباب»

يتعذر على من يقرأ مسرحية «الذباب» سنة ١٩٤٣ أو يشاهدها على المسرح ، ألا يعتقد مقارنة بينها وبين مسرحية «الكثرا» التي كتبها جبرودو سنة ١٩٣٧ ، ولكن لا يتحدد أحد في تفضيل مسرحية «الذباب» لما تمتاز به من قوة الاتصال وعمق التفكير الفلسفي .

أما المقارنة بين الكثرة والذباب لمردحا مطابقة الموضوع في المسرحيتين ، مع تحريف بسيط في بعض الأحداث المستفاد جميعها من الأسطورة الإغريقية القديمة .

والبل انه يبدأ في تحليل مسرحية سمارتر يبين علينا ان لمرضى تلخيص تلك الأسطورة الشهيرة في الأدب اليوناني .

كان للملك «أجاممنون» ، حاكم «أرجوس» ، باليونان ، ولزوجته «كليتمنستر» ابن اسمه «أورست» وابنتان «الكثراء» و «إليبييني» . وعند ذهاب ذلك الملك لحصار طروادة وجد البحر هائجا فأشارت عليه الآلهة بأن يقدم ابنته «إليبييني» ذبيحة يكسب بها رضا الآلهة ، فعمل ذلك بالرغم من سخط زوجته «كليتمنستر» على هذا المسلك ، فلم تلحق له هذا العمل انما دبرت بالاتفاق مع عشيقها «ايجست» ، قتل زوجها «أجاممنون» وكان لها ما أرادت ، ومنذ ذلك الحين عزم «الكثراء» على الانتقام لابنها وانقضت على شقيقها «أورست» في أن يقتل هو أمها وعشيقها .

ولكن يصرّف «ايجست» سكان «أرجوس» عن التفكير في جريمة أو في الانتقام منه ، فرض عليهم لونا من الحياة يجعلهم يعيشون في الندم وطلب التوبة . وهكذا منك اغتيال «أجاممنون» أصبحت «أرجوس» مدينة الندم ، إلى حد اتخذ منه هذا الشعور طامسا رسميا يلزمه جميع سكان المدينة ، فليام «ايجست» بفتح الباب المأدّى إلى المقابر مره في كل عام لكي يتسنى للموتى أن يتلمسوا بين الأحياء ، وحينئذ تفعل التقاليد فعلها ، فيعلو صراخ الأبن بصورة فاضحة لا تعرف معنى الحياة ، ليس هذا محسوب ، بل تتعالى أصوات الاعتراف العلني فيصرخ الأحياء طالبين الصفح والمغفرة من الموتى على ما أتوا من أنام ، ومن الأحياء في طلب هذا المعو مستترفين بدنيهم في المكان الذي ارتكبه تيسه : وأهم ما يبرره سمارتر في هذا الموقف هو مدى استمرار الناس لهذه الاعترافات

ومضى فللذهم في اظهار مدحهم وتزمتهم بصورة تخشى الكرامة وتجرح
الحياة .

وتعترف «كليتيمسترة» مع باقي الشعب في حاد الحبس الجارية ،
وأما «ايجيست» الذي ابتكر أسطورة عودة الموتى فانه يصف بقلبه الصلدة
متدنرا بهيئة كنيية ليرأس ذلك الحفل الفريد ، على حين تتواري «الكثراء
ابنة «أجاممنون» وقد انحدرت بها الحال الى مصاف المييس . تنتظر في
صبر ضلوع عودة شقيقها «أورست» الذي وضعت فيه كل آمالها ،
والثة من انه سوف يخلو لأبيها فيقتل أمها «كليتيمسترة» وعشيقتها
«ايجيست» . وكانت تؤمن بأن غياب شقيقها لن يطول في ألبا حيث
تبنته إحدى الأسر وقام أحد المربين على تربيته وتثقيفه .

والفضل بجهد «أورست» ولكنه في طريقه الى «أرجوس» في رفعة
ذلك البري الخاص ، يمر بمدينة «كورنثوس» التي اشتهرت بحياة الهوى
والحب على تقيص «أرجوس» مدينة الفروع والانسحاق .

كذلك يلتقي في طريق عودته بشيخ مسافر لا يعرفه ، هو الابن
«جورس» - فيلور بينهما حديث طويل يكشف عن معنى الخير والفر
في الحياة من وجهة نظر سارتر وحين يدخل «أورست» الى مدينة
«أرجوس» يتبين انه انسان خاوي الوفاة ، فلا كيان له ولا وجود ،
لهذا يعزم على أن يترس لنفسه جنورا في المدينة ، أي يقيم لنفسه
كيانا . ولكن سرعان ما يدرك انه يعتمد عليه أن يأتي مثلا ليصبح له
كيان ، إذ من الصعب أن يبحث الانسان عن كنهه أو جوهره قبل أن يبحث
عن وجوده .

وهنا يوضح سارتر النظرية الفلسفة التي تقول - « أن الوجود
يسبق الكنه » - فيعد أن يدرك الانسان وجوده يمكن أن يبحث عن كنهه ،
بل لعل كشفه لوجوده يفينه على كشف كنهه ، غير أن العمل الذي يجب أن
يأتيه «أورست» أن يقيم لنفسه كيانا لا يمكن أن يكون إلا من الأعمال التي
اصطلح الناس أن سموها «حرمة» ، فهي اسلال نظام قائم أو نسخ
لوضع له حرمة ،

غير أن للجريمة نوعين ، الأول هو الجريمة التي تطيب للآلهة
وتروقيهم ، تلك الجريمة التي يصحبها الندم وتقيها التوبة وتركى في
القلوب لونا من التقوى الصادقة عن الخوف والفرح ، ويقينا أن هذا اللون
من الجريمة لا يمكن أن يتحرر منه الانسان ، أما النوع الآخر فهو الجريمة
التي يقيم الضمير على اتبائها سرورا منتشيا ، ومعتكون حريسة

هاورست من هذا النوع الآخر فسوف يقتل «ايجست» ثم «كليستستر» وفي الوقت نفسه يتور سناخا على «جورتر» دون تردد أو ملل في القتل أو السخط .

ولكن تكشف عن بعض المآلئ الأسيلة التي كضمها عند المسرحية يجدر بنا أن نحاول تحليل النص ذاته .

لقد قتل «اورست» كلا من «كليستستر» و «ايجست» ، ويحاول «جورتر» عبثا أن يجعله على حدم الاعتراف بقاتله هذه وانكرها حرصا على مصلحة القتيلين اللذين زعم أنه قد حررهما ، ويدور بيننا هذا الحوار :

جورتر - يا للناس المساكين ! سوف تقلم لهم الوحشة والحجل حدي وحنلة ، سوف تجردهم من الملابس التي دبرتهم بها ، ومن ثم تكشف لهم فجأة عن كنه وجودهم ، ذلك الوجود الفاضح المزرى الذي لا معنى له ولا طعم ، بل لا هدف له ولا جنوى منه .

اورست - ولم اصح عنهم الياس الكامن في نفس ظلما أن الياس لصيهم في الحياة ؟

جورتر - وماذا عساهم أن يصنعوا باليأس ؟

اورست - ما يطيب لهم .. انهم احرار ، فللحياة البشيرة قبلنا من الجانب الآخر للمقابل لليأس .

والامر الذي يحنينا هنا هو أن «اورست» يتحدث باللغة التي لا يتردد سائر في استعمالها لو فاحاه خصومه بالهجوم وصيخوا عليه الخساق . فمن يقرأ قصة «الفتيلان» يجد فيها الصياحا عن ذلك «الوجود الفاضح المزرى الذي لا معنى له ولا طعم ، بل لا هدف له ولا جنوى منه» . ومعنى آخر فهو وجود لا يجدى منه عقيمة دسيسة أو أخلاقية ، بل انه في نظر سائر السبيل الى توعية الانسان بصحته منه تلك اللحظة التي يتكتسب فيها للاسنان كنه هذا الوجود بما يتضمنه من يأس .

ولقد لفتنا وعى «اورست» بحرته وأدرك صاها على مرأى من المتفرج ما يدل على أن بلوغ هذه الدرجة من المبرنة أو الادراك بالمبرية هو للمصروع الرئيسي للمسرحية :

وفي الفصل الأول يدخل هاورست مدينة «أوجوس» مع المربي الذي يتفطن في أن يزين ذهنه ويرقي به فوق مستوى الآراء المألوفة

والمؤثرات التقليدية ، اذ انه حتى تلك اللحظة لا يعرف «أورست» سوى لوف من الحرية الداخلية التي يراها فقرة جديدة . فلقد عرف نفسه متفيا منذ ولادته ، لذا فهو يضع في الجانب المقابل لطبيعته « أولئك الذين يولدون متعازين - فطست لهم حرية الاختيار اذ قد ألقي بهم في طريق ما » وفي نهاية ذلك الطريق ينتظرهم عمل معين ، عملهم هم ، فهم يسرون دائما تلك أقدامهم العارية الأرض بشدة فتسلخ حين تسير فوق الحصى » .

ولكن ما هذا العالم الذي اقتاده اليه مصيره ؟ وما هذه المدينة التي يسوم فوقها الذباب . وحيث تقفل الجناز في ثيابهن السوداء يمكن أشعر مرارا أمام تمثال جوبتر ذي المينين السطوسين والوجه الملطخ بالدماء . في تلك المدينة التي باتت ضحية حتى التهم المصاحبة ؟

وقبل أن يصل «أورست» الى جواب عن هذه الأسئلة يكشف أن «أورست» ينش من المتاعب التي يسببها له التاج ، ولكن يحس نفسه من خطر الانتقام الذي يثور به رعبه ، وطد المزم على أن يلجم الناس ويقتل حركتهم بأن يفرس عليهم العيش في الفرع وفي عبادة الموتى . متوحشا أنه قد حذر ضيقه بأن كبل ضمامي سكان «أرجوس» ، ولكن الواقع أنه لم يتحرر حقا ، بل انه صلب هو نفسه بالعلم الذي نشره عملا في المدينة بأسرها .

كيف يمكننا تفسير هذا كله ؟ لعنه من الصواب أن نتجسسوا عما قسم اليه حياة النسم والتوبة التي يعيشها مكان «أرجوس» ، وما تنصنه هذه الحياة من إشارة ساخرة الى مبدأ الاعتراف بالخطيئة وما يلازم ذلك من نسم التوبة في الأديان السماوية التي لا يؤمن سائر بني البشر .

انما الأهم من ذلك في ذهن سارتر هو الإدراك العام لفكرة «التكلم» ويبدو أنه إدراك مرتبط بالمفهوم التقليدي أو الكلاسيكي لعلم الأحياء أو الوجدانيات ، فالأله «جوبتر» تعرفه في بداية القصة على أنه «اله الذباب والموت» ولكنه لا يلبث أن يتخذ موقف الخالق « سيد الخيطة » و«مصمم الحية» فنراه يقول :

« إن العالم كله طيبة وحيير لأنني خلقتهم وفقا لأرادتي ، وأنا هو الحير .
للخير في كل مكان ، فلتفي به في كل شيء » . حتى في طبيعة النار والنور . بل أن جسدي نفسه يشعلك لأنه يطيع إرشاداتي ويصبح توجيهاً » .

اذن ما الشر في مفهوم «جوبتر» أي في المفهوم الكلاسيكي لعلم

الوجدانيات ؟ انه ممكن خفى ملتو يتخلله الانسان للهروب ، انه انكسار
لصورة الكائن ولكنها صورة مضللة اذ يستند كيانها الى عنصر الخمر .

بل ان الشر هو التبدد والرفض ، اى انه السخط ومن وراء حيله
السلبية يمكن الاحساس بالذنب . هذا الاحساس الذى يتمسك به المذنب
نفسه ، بل ويطالب به كحق له .

ولكن الشر يتخذ معنى آخر فى مفهوم «اورست» اى فى مفهوم
الصبر الذى اصبح له وجود او كيان واضح ، وانحاز الى جانب معين
وتيلورث حريته . - فنحصر الشر عنده فى عدم التطوع الى الكشف عن
الوجود والخضوع للسلطان الخالى فيه الذى يفرضه علينا الكون .

وعلى هذا يمكننا القول بان المعنى الذى نخلص اليه من مسرحية
ساورتر هو الاحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون واثني تقوم على انقاص
قيمة الكون لا على انكاره انكارا تاما .

وبعد ان يجدر بنا ان نقاسم : اى قدر ذلك الذى يفتح الذباب الى
ان يحوم حول عالم الفساد هذا ؟ ولماذا يحتم على هذا العالم ان يستسلم
لعار النعم والاحلال الداخلي ؟ .

ولعل الاجابة عن مثل هذه الامثلة تقوم على الفرض والاجتهاد ،
فربما كان عار النعم هذا هو القدية او الجزية التى تدفعها مقابل عدم
الحرية . اى لقاء موقف الرفض والتبدد او عجز الانسان عن «انجاز العمل»
او الفعل الذى يجب ان ياتيه .

ولكن كيف يحسن للانسان ان يتخلص من كل قيد وان يتحكم فى
كل شئ طالما انه خاضع لارادة أعلى مطلق لا يستطيع لها توجيها او
تهديدا ؟ .

فان كان «اورست» قد تحرر فعلا فهذا لانه يابى ان يتفوه بمسألة
انكار او تبتد ، ولانه يؤمن انه دائما ابدا جزء لا يتجزأ من لعنته او جريته
ولا يكف عن الاعتراف بان جريته هذه جريمة حقا ، ذلك هو السبيل الى
التحرر فى نظر ساورتر . انجاز الفعل وعدم النعم عليه .

اما «الكتر» فيصورها لنا المؤلف عاجزة عن أى شئ ، لا تستطيع
الا ان تمنى انجاز الفعل او العمل الذى تعلم به ، وحين يتم ذلك ، ترتفع
مسكرة هذا المسلك ، فتستسلم للذباب وتستسلم للنعم .

وهكذا ندرك ان احضار ساورتر لاسطورة «اورست» موحسوما

المسرحية ، لم يكن صالحة أو عفوا ، إنما قصد بذلك أن يشرح مفهومه العام
للحرية وليوضح أن العمل أو التصرف الحر يبدو له أصلا كأنه جريمة
لا عملية ، نسخ أو اتصال ، . إذ نلاحظ أن جريمة « أورست » مشكوك في
قيمتها الاجتماعية وفي صاليتها أيضا ، فهي جريمة ذات أثر منوي طلق ،
تهدف إلى طرد شبح أو تخليص الناس من كابوس وهمي ، وتحريرهم
من عقيدة حمقاء ، عقيدة النعم .

ومن ناحية أخرى نرى « أورست » يعلن أن جريمة « جريزة عذلة » -
هل حين أن « الكترا » تستنكر الفضلة التي حورت قلبها وسيرها والتي
طالما تمتعت بتحقيقها ، فلا تلبث أن تسلّم نفسها إلى ذبانية الجميع تذكرها
دائما بذنبها ، في الوقت الذي يصرف فيه « أورست » على الاسترسال في
خطته الانتقامية .

ويبدو بنا أن تعامل قليلا هذه العبارة التي جاء بها « أورست » :
« إن جريمة عذلة » ، فكيف يمكن أن نلجأ في إقامة العدالة على أساس
الإخلال بالنظام ؟ وكيف يمكن أن تتعلق العدالة بغير نظام حقيقي ، نظام
النواميس المنوية والقوانين غير المكتوبة ، لا النظام الظاهري للكاتب
الذي يفرضه الحكم الظالم ؟ نقول : كيف يمكن الجمع بين العدالة وبين عدم
النظام بهذا المفهوم الذي ذكرناه ؟

وعبثا يسوق النقاد الرعم بأن هذا أمر فلسفي بحت ، فمن حقا أن
نوجه لأنفسنا هذه الأسئلة ، بل إن المسرحية نفسها مبنية بصورة
لا تسمح لنا بالإلا نوجه لأنفسنا هذا السؤال ، فأنظر عيب في هذه
المسرحية إنما هو أنها تتضمن نظرية أو عقيدة نستشفها من بين السطور ،
ولا تتخلو هذه النظرية أو تلك العقيدة من المتناقضات التي تتردد أصلا
بين جنات المسرحية . ويزداد دوى المتناقضات كلما اتزمت القصة من
هايتها ، وكلما ازدادت شخصية المؤلف ظهورا في كتابه ، ولا سيما
حين تحاول ذبانية الجميع - وهي أشبه بمخلوقات مرلة يلقيها قسايس
شفاف - أن تلتف من حول « أورست » للايقاع به تحت مملاتها كما
فعلت مع « الكترا » ولكنه ظل صامدا لا يتراجع وكأنه يمثل الطهروالنته
في الجريمة .

يظل « أورست » وحيدا في نهاية المسرحية ، ولكن هذه الوحدة هي
من الواقع ثمرة النصر أكثر منها ثمن النصر أو جزئته .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعتبر الوحدة طابا أو قرا ، بل لها

بغير الاسمى لقلب قوى ونفس عالية استطاعت أن تتقبل هذه الوحدة
وترضى بها . فيقول ماورست: للناس من حوله :

« لا تخافوا يا أهل أرجوس ، فلن أقبل الجورس متخضاً بالعمد على
عرش ضيعتي ، لقد عرض على الآلهة هذا العرش فقلت له : لا ، أنتى اود
أن تكون ملكاً بدون بلاد املك عليها أو رعية أحكم بيهم ، وداعا يا رجالى ،
حاولوا الآن أن تعيشوا ، فكل شيء هنا جديد ، وكل شيء يجب أن يبدأ
من جديد ، ولى أنا أيضاً تبدأ الحياة من جديد ، حياة عجيبة وغريبة » .

غير أننا نلاحظ أن رفض السملطان هذا أمر يدعو قى ذاته الى اللبس
.. فالمسئولية التي تكمل ماورستة بحملها لواء يتصل منها ملقيا ايها
على عاتق الآخرين ، تم يؤثر الابتعاد عنهم ليظل حراً لقياً ، بالرغم من
تصريحه لهم بأنه واحد منهم وأن رابطة الدم تقدمه اليهم وبأنه خليف بأن
يكون ملوكهم .. انه حقاً بذلك لو أراد ، ولكنه لا يريد ، بل لعله
لا يستطيع أن يريد النتائج والمملكه .

اذن فهو قى الواقع يسلخ عنهم نتيجة للعمل الذي أراد به أن يربط
نفسه بهم ويشدهم اليه ، وهذا أمر يبدو متناقضاً .

غير أن هذا يدل على أن الحرية التي بلغها ليست بالحرية المطلقة
ولا بالحرية التي تقيم نظاماً جديداً ، بل لعل هذا يدل أيضاً على أن
ماورستة لا يؤمن بأى نظم على الإطلاق .

وقصارى القول ، أن المسألة كهذه لا تستطيع أن تقيم حرية أصيلة
لأنها تفقد قيمة الحب وتجزع عن أن تنفصه بالمكان اللائق به . بل انها
لا تستطيع أن تذوق امكانية وجود الحب . ان سارتر يكفل للإنسان
المسألة حتى يتجرد الانسان من الخوف وسيظل الخوف حاثماً فوقه القلوب
مذاقاً تسكنها عقيدة دينية أو أخلاقية ، فالآلهة قى نظر سارتر يولفون
من الخوف ولا يمكن لهذا الخوف أن يتبدل الا اذا اختفى هؤلاء الآلهة أنفسهم .
وهذا يقصر سخط ماورستة على الآلهة وعمل المفاهيم بصفة عامة .

ومن خلال الستار الذي يلقه سارتر على ماورستة نلحح الصورة
التقليدية للتأثر الملهد سواء أكان اسمه «خولتير» أم أى ملحد من العصر
«الرومانتيكى» ، غير أن سارتر يضيف الى هذه الصورة التقليدية ظلاماً
حالكا ، فالتأثر الملهد قى مسرحيته قد استنار بجيرة التورات الفاضلة
على الأديان ومن ثم فقد ايماناً بالتنظيم وانعدست ثقته بالناس ، فلم يبق
امامه سوى أن يتلذذ بالتأمل قى اليأس والعمار .

وهناك إخطر من ذلك كله ، وهو أن مسرحية الأدباء لا تمس القلوب الجماهير . للمسرحية التي تزعم أنها تمتد في تأثيرها إلى جميع الناس وفي جميع الأزمنة والأماكن ، لا يتحقق لها هذا الهدف إلا بشرط واحد . وهو أن للتفريج بعد أن يفرغ من مشاهدتها يربط بينها وبين تجربته الشخصية التي لا تلبث أن تلتقي ضوفا من المسرحية تتفصح معه معالم الحياة ، ولكننا نستطيع أن نجزم بأن أحدا لا يمكنه أن يجد في الفصل الأخير من مسرحية الأدباء أي غبط من الضوء يعينه على فهم حياته الخاصة أو حياة الآخرين . فإن كانت هذه المسرحية ترتبط بشيء ما ، فإننا نرتبط بقراءات الانسان لا بحياته والفرق شاسع بين الرابطتين . لذلك فإن مسرحية « الأدباء » لا تمس القلوب ولا تجد لها فيها ممتقرا تركز اليه ، أو استجابة ترحب بها ، ومن ثم لا يمكن القول بأن هذه المسرحية ذات طابع عالمي طالما أنها لا تنصرف على حدود الزمان والمكان لتخلط في قراوة النفوس .

غير أننا لا ننكر على هذه المسرحية نجاحها المتألق وبريقها الساحر وما تتضمنه من عمق التفكير الذي يرهق ذهن القارئ ويسلب التفريج لذة الاستمتاع بالتمثيل .

فلسفة سارتر وفلسفة كامو صلة قوية في المسرحيات التي **يُن** كتبها هذان الأدبيان الممارسان ، ولا يمكن الجزم بوجود تأثير لاحقهما على الآخر بالرغم من أن كامو يصغر سارتر بتسع سنوات تقريبا . الا أنهما التقيا سنة ١٩٤٤ في الوقت الذي كان قد اكتمل فيه من كامو وتصح تحت تأثير أساتذة آخرين وفي جو بعيد عن باريس بل عن فرنسا .

اذن لما بينهما من تقساة في الفكر اتما هو من قبيل الانسجام الطبيعي والتناسق الفطري .

غير أن جهود سنة ١٩٤٠ الذي شاهد في فرنسا وفي وقت واحد مسرحيتي الذباب (*Les Mouchees*) لسارتر ، واللبس أو سوء النسيان (*Le Malentendu*) لكامو ، كما شاهد « الأبواب المغلقة » (*Morts sans Sépulture*) وموتى بلا مقبر (*Huis Clos*) والأينى القلقة (*Les Mains Sales*) للأول ، ثم كاليجولا (*Caligula*) وحالة الحصار (*L'Etat de Siège*) والمعدلون (*Les Justes*) لكامو ، - كان لا يمكنه الا أن يدرك لتشابه المائى والأفكار ، وتشابه الأهداف في هاتين المجموعتين من المسرحيات .

فمثلا رواية الغريب (*L'Étranger*) لكامو ، ان هي الاحدى لرواية الفنان (*Le Nourou*) لسارتر . إذ تتجاوب بين أرجاء المسرحيتين مزايا القلق والاضطراب الوجودي . فجميع هذه الروايات تعكس رذاعة في عهد فرنسا المحتلة وفي نهاية تحررها ، فكانت غذاء لتلقفه الطبقة المثقفة وخاصة من الشباب ، ثم لم تلبث أن تبلورت عنها فكرة الوجودية مع تعريف خطير لهاها الفلسفي . فانتخبت اتجاهها يقوم على انكار وجود الله ويرى الى ادراك مدى السحق والحسق في الكون ، وحرارة الألم في الوجود !

وهكذا أصبح سارتر وكامو سنة ١٩٤٥ النجمتين المثاليين في عالم

الفكر في فرنسا ، بضيقان العقول بتوردهما التواضع ، ويلونان الادمان
بافكار التمرد والسخط على الحياة ا

تصابه قوى بين آرائهما ، ما لى ذلك شك ، فكلاهما يستلم في قزع
وقلق بالتماعة والسخط المتأصلين في الوجود ، فتزخر مسرحيات سارتر
بالفلسف السام والامتعاض ، وتزخر مسرحيات كامى بالفلسف الوحشة
والوحشة في الوجود الأعمق ، وكلاهما يبدأ بالاسمان منذ اللحظة التي
يصبح فيها من غمرته ليتبين بشاعة الوضع الذي هو عليه في الحياة ،
وعندئذ يعملاق على تبصيره بهلله البشاعة عن طريق ادخال الياس الى
قلبه ، ثم يصرعان على شحته بأفكار التمرد والسخط عن طريق اقتناعه
بحريته .

ولقد أبى هذان المؤلفان أن يقلعا في مسرحياتهما بالسلبية التي
تكون فيها الخاتمة المنطقية الانتحار أو التفرغ . لأن هذا معناه خسر الكاتب
في فهم الحياة وعجزه عن حل مشاكلها ، بل كانا يجتهدان في الوصول
الى الفكرة الايجابية وإلى الطريق الصاعد في عالم الاخلاق أو التنظيم
الاجتماعي - ولحق هذا السعي الى النزعة الايجابية يتجلى الاثنان المناداة
بما هو مطلق ، خشية الالتجاء الى فكرة الدين ، انما يحرصان على المداواة
بتعقيد مشاكل الحياة ، والتصامن ، ونشر روح الاخوة بين الناس الذين
يصلون بقلب واحد على تحقيق السعادة في هذه الحياة ، مكافحين ضد
احكام التوزيع التي لا تتاح منها .

وهكذا يلتقي في مسرحيات كلهم بالأراء الرئيسية التي هرعناها
في الموضوع السابق عن د فلسفة سارتر في مسرحياته ، غير أن روح
الكاتبين تختلف في عرض هذه الآراء وأسلوب الاقتناع بها ، مما يؤدي
الى تباين في النتائج العملية التي يخلص اليها كل منهما .

ولعل الفرق فيما يصل اليه كل منهما من خاتمة أو خلاصة عملية ،
لا يرجع فحسب الى فارق في أساليب العرض والاقتناع ، وإلى خصائص
كل منهما النفسية والفنية ، وانما يعزى أيضا الى الاختلاف الجوهرى في
أصل كل منهما ونشأته .

فالفيلسوف صموئيل بادرسي التكرين ، وأستاذ في الفلسفة ومن تم
هو نفسه هذا الطراز من الناس الذي يفتنه . فهو يسخر من لتقف للتأثر
بمحاضرة المدينة ، لذلك فهو يبحث عن توازن عسير النال بين حريته
الثورية ، وما ورثه عن مولده في مدينة كبيرة وعن تصاققه الفلسفية
العالية .

أما كاهي فقد ولد بالجزائر - في جردوني (Mendavi) سنة ١٩١٣ ونشأ يتيمًا بعد أن فقد أباه في الحرب العالمي والد الذي كان عاملًا زراعيًا في قسنطينة ، فذاق منذ صغره حياه ذل الطغلة البائسة كما عرف تقسوة الصبي القوي الشية ، الذي يحب الشمس والبحر والزبابة بكل ما يمله هذا الحب من معاني الاستمتاع بالحياة وروح التفاؤل .

وان كان أول كتاب لسالتر - وهو « الفشيان » (Le Navire) قد نسا وسط صباب مدينة « الهافر » (Le Havre) في شمال فرنسا ، ويمكس كتابة إحدى مكتبات البلدية في المدى ، ويقع منه مسط خريج الجامعة الحديث ، على الأتريه الذين يلتهمون خيرات المجتمع ، فان أول مؤلفات كاهي قد نسا في نور دافق ، فمثلا كتاب الأفراح (Noce) يتالق بضياء الجزائر وإيطاليا ، ويتغلب بنفخه العاطفة الجسدية ، ويبسط بحيوية القصة ، وبالرغم من أن هذا الكتاب لا يحلو من قيد حياة المجتمع الظالم ، فانه يزرع بحب الأمواج والرمال والضياء والألوان والأشكال المختلفة ، وقصارى القول انه يفيض بحب الوجود .

ولكن ليس معنى ذلك أن الحياة قد جنت كاهي أيام اليأس ، بل على العكس ، لقد عرف في ويغان شبابه ألوان المرض والمستويات ، ومتاعب الأسرة وعموم الأحزان ، مما حرره متابعة دراسته الخاصة ، والقر به في صاللك الصحافة والمسرح المضطربة . هذا الى أن القلق الذهني الذي كان يقود تفكير هذا الفيلسوف الشاب ليصل به الى التسليم بسخط الوجود وإلى التمرد عليه ، له خفت من حدته نبضات قلب كان يشعر بالحاجة الى الأمل وإلى المودة والصداقة ، لذا فاننا نغالب ما نلتقي في مسرحيات كاهي بنفحات العاطفة وكأنها تروي بقطراتها العذبة ، بيداء السخط التي تظل قاحلة في مسرحيات سالتر .

وان كان كاهي لا يفعل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفي ، فان هذا اللفظ ليس هو مفتاح لفة كاهي كالحال عند سالتر ، بل تتميز لفة كاهي وفلسفته بكونهم تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطًا وثيقًا في قرارة نفسه ، وهما : السعادة والعدالة . وان ما يسميه كاهي « العدالة » هو تضامن الجميع للاشتراك والإسهام في السعادة دون حرمان أو تفرغ أيا كان نوعه ، وهو استغلال إنسان لإنسان .

ولهذا السبب كتب كاهي المصطفى ، في أكتوبر سنة ١٩٦٨ ، مقالًا بمرصة « الجزائر الجمهورية » ينقد فيه مسرحية الفشيان لسالتر ، فأخذ

عليه أنه يعتبر فكرة الفصح والرهيب نقطة ابتداء يقيم عليها جوهر المسرحية ، على حين أن كامي يرى أن جوهر المسرحية يجب أن يعود على الصراع بين الجبال والمرت ، وهذا اختلاف جوهري في المبدأ بين هذين الكاتبين : فكان كامي في مؤلفاته الأولى يقيم وصمين فيضين ، كل منهما تجاه الآخر ، فمن ناحية يضع الفجر والام والمرت وكل ما يثير سخط الضمير ، ومن ناحية أخرى يصنع رمز السماء والشمس والبحر وروعة الاشياء ومتاع الحواس ، وهذا هو ما يسميه «بالسعادة» ، ولا شك في أن هذا الرمز المادي تبرزه بعض القيم المستوية ، وهذا ما يحرص كامي على ادخاله في مؤلفاته التالية .

وما حامت وجهة النظر في هيكل المسرحية تختلف منذ البداية ، لأن النهاية التي يخلص اليها المؤلف تختلف كذلك : فعلى حين أن سارتر - بحكم تفكيره كفيلسوف طموح يصبق في المعنويات - يمد شجاعة الانسان ويمتدحها بجراه التمتع بالكرامة البشرية - يرى أن كامي - بدافع نزعته كفنان أقل طموحا من سارتر - يقتنع بأن يقدم للانسان المكافح حسب الحياة .

وهكذا يقيم كامي تجاه الوجودية الجافة التي يتباعد بها سارتر ، وجودية أخرى ندية رقيقة ، إلا أنه يجب أن نحذر المغالاة في الاشادة بالناحية العاطفية والانسانية عند كامي ، فإن حساسيته هذه لا تخلو من مشغرية وهكم ، كما أنه يميل الى التماثل بل الى الكبرياء التي تشوبها الصبوة في بعض الأحيان ، كما يتجلى ذلك في مسرحيته كاثيجولا والليس وهذا الى أن موقفه الاغادي لا يستقيم الا مع طبيعة متمجرة متسامحة !

وقصارى القول : أنه يمكن ان نرى ان فلسفة كامي تخضع لضغط صادر عن فوتين :

الأول : وهي التي سيطرت على مؤلفاته في البداية ، تسبب السخط والتمرد ، ونير الكفاح والبطولة في عالم لا يتيح للعقل أو القلب فرصة الرضا أو الارتياح .

والأخرى : تنادي بالقبول والرضا ، وتمتدح اعتدال الماثل الحكيم ، في طبيعة تتبرق عليها السعادة وهي مجتهد قادر على أن يصور العدالة . وهذه القوة الاحية هي التي غلبت وانتصرت في النصف الأخير من مؤلفاته ، في روايات «الطاعون» (La Peste) و «الانسان المتصور» (L'Homme révolté) و «العدلون» (Les Justes) ، و «البلوط» (Les Oliviers) هذه كلها منحت أمامه أبواب التكرم ليحصل على جائزة نوبل في الادب سنة ١٩٥٧ م .

وقبل أن نعرض لأهم أعماله المسرحية نعلم بنا أن نذكر أن حب
كلمى للمسرح واستطاعه له لم يكن أمرا ثانويا أو عرضيا في حياته: فلهذا
أن كان عمره اثنين وعشرين عاما أسس في الجزائر فرقة من هواة المسرح
أسماعها « مسرح المل » ثم التحق بفرقة دراديو الجزائر المسرحية فالتقى
أقرب المسرحي وأسس « الفرقة المسرحية » ليقيم التمثيليات لطلبة الشعب
وفي أثناء هذه المحاولات المسرحية تطبع استعداد كالمى لكتايف المسرحي
فكتب رواية **كاليجولا (Caligula)** سنة ١٩٢٨ ، ولكنها لم تمثل إلا
سنة ١٩٤٥ على مسرح « هيبوتو » في باريس .

ولقد لم كالمى في التايليف المسرحي هذا أول انتاج له بفضل مزاي
أسلوبه الذي يلائم طبيعته الأسلوب المسرحي الناجع من حيث التركيز
والوضوح وتائق الصورة اللفظية ، هذا إلى أن فلسفته الفنية ، والصراع
الداخلي الذي تقوم عليه مسرحياته من شأنها أن يخلقنا بالطره لونا جذابا
من التراجيديا الداخلية النفسية .

فمسرحية « كاليجولا » لم تستمر من التاريخ الروماني القديم سوى
اسم هذا الامبراطور الذي حكم روما في النصف الأول من القرن الأول .

وفي رواية كالمى يفقد هذا الامبراطور حقيقته فيلقد معها ما انصف به
من عزير الثقافة وريق الشعور ، فيضمر اليأس ، ويهيم على وجهه في
القسري ، ثم يعود إلى قصده ليأمر صديقه أن يحضر له ما يبهت عنه ،
ويعنى « القصر » ، ثم يقول : « كنت مجنونا ، بل لم يسبق لي أن تمتعت
بقوى العقلية كما أتمتع بها الآن ، أنا شعرت فجأة برغبة في المستحيل
فلم أعد أقتنع بالأشياء الممكنة المألوفة ، ما كنت أعلم ذلك من قبل ، أما
الآن فأعلم ذلك ، أن العالم على ما هو عليه لا يطاق ، إذن فأنا بحاجة إلى
القصر أو إلى الساحة أو إلى الخلود ، إلى شيء قد يكون من قبيل المتصالة أو
الجنون ، أما لا يكون من أمور هذا العالم ؟ »

والواقع أن كاليجولا امبراطور ، ومن ثم لا يعبد من مسلماته إلى
شئ ، فهو إذن يستطيع أن يلعب إلى أسد مدى في منطقته ، إلى طلب
المستحيل وقلب مواضع المثل حادام العالم كافة سحقا وحسقا ايقول:

« أه يا ابنائي ! لقد أدركت أخيرا مدى فائدة السلطان : إنه يهيم
الفرص للوسوس إلى المستحيل ، فالأيوم وفي الأونة المقبلة لن تكون
حرية حود » .

وهكذا يضاهي هذا الامبراطور في استخدام حريته طاعنا من
تصرفاته المنوية وارتكاب شتى الجرائم ، فيصيح قائلا : « أنتي أمارس

سلطانا مجسوما في التخريب ، بحيث أن سلطان الخالق يبدو بالقياس إلى
سلطاننا تقليدا فاضلا ! »

ويقينا أن هذه الحرية لن تتوقف أو تنجم عن المساس بالآخرين
لأنه يعلم أن الإنسان حر دائما على حساب شخص آخر ، أن هذا امر
بقيض ولكنه طبيعي . »

ومن ثم يحاول عبثا استدله أن يقول : « إن الحكمة إما هي في قبول
نظام العالم وأوصافه ، ولكنه يرفض قائلا : « إذن فأي نفع لي من اليد
الحازمة ؟ وأي جنوى من وراء هذا السلطان المفضل إن كنت لا أستطيع
أن أغير نظام كل شيء » أو أجعل الشمس تغرب عن الشرق ، والامم يتضائل
في الحياة والكانات البشرية لا تموت ؟ إن ما أنشده بكل قواي اليوم أمر
فوق قدرة الآلهة ! انسى أنطلق بأهبة مسلحة يتربع المستحيل على
عرشها » .

وهكذا إذا هذا الجنون الهللك لا تحصى حكمة الحكمة من حوله ولا
للمسقط ولا تشبه مودة الصديق أو حب محبوبته . فينتهي الأمر بهذا
الامبراطور الجنون إلى أن يسطر يائسا تحت طعنات الثعابين على
حياته !

إنها رواية جميلة مثالثة ، ولكنها أحيانا تغطي شعورا بأنها
مسرحية رائعة من الطراز الأول بفضل بريق من القصر الكتيب والتفكير
الترابيدي ، وأحيانا أخرى تشعروا بأنها مسرحية مزيفة بسبب طابعها
التكلف وطرازا الدخني الخال فيه . حيث تصور شخصيات ومزية مهمتها
عرض المشاكل في لوحات حية ، تنشق منها عبارات مركزة أشبه بالحكم
والأقوال المأثورة .

وإن كان كالميجولا يبدو ومزا « للإنسان الأحق » فإنه ليس
بالإنسان المجرد من العقل ، لأنه أدرك بطله مدى حماقة الوجود لشعوره
« إن الناس يموتون دون أن يعرفوا السعادة ... » فالناس سيكون لأن
الاشياء ليست كما يتبهى أن تكون عليه . »

ولعله بالثالثة هذه الفكرة وبرفضه الخشوع للتصور قد أشرق على
هبة الحكمة وأدى خدمة للناس إذ حملهم على التفكير في أمور حياتهم . ولا
لم يستطع فهم القدر اختار أن يكون هو القدر فيقول : « لقد أدركت أنه
لا توجد سوى وسيلة واحدة لتكون في مصاف الآلهة . بكفي أن تكون
قصاة مثلهم » .

ولكن ماذا حتى كاليغولا من هذه التجربة الجبلية ؟ انه لم يظهر حتى بلدة الوحده ، فالآخرون الأحياء منهم والأموات ، ماتلون دائما أمامه ، فيش . « الوحده ! أنت لا تعرف أن الانسان لا ينتم بالوحده أبدا ، على كل مكان يلزمنا ذلك الصب الثقيل ، عبء الماضي وعبء المستقبل ! أه لو كنت أستطيع أن أندوق طعم الوحده الحقيقية ، والهناوء الحق ، وحليف الأشجار ! »

ولم يبق أمامه إلا أن يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يحطم المرأة التي أمامه لأنه لا يريد أن يقع بصره في غلطات احتضاره على صورته البسطة ثم يصيح مملنا فشهله : « المستحيل ! لقد سميت إليه في أطراف العالم وفي تخوم ناسي ، مددت له يدي ، وهناك أمدحا مرة أخرى فلا ألتقي إلا بك أنت ، أنت دائما أمامي ، والني لمقم باليقض لك ، لم أسلك الطريق السوي . لذا فأنتي لا أصل إلى شيء ، فليست حريضي هي الحسرية الصحيحة » .

طريق خاطئ ، وحرية مزيفة وتجربة فاشلة ، فالإنسان لا يتقبله كل الاضطراب والقلق الناتجين عن ادراكه لتفاحة الحياة بأن يفتن بحرية لا ضميم لها ولا قواعد تحكمها ، أو بأن يحترق الغوض والظلم مؤلوا فواب الجثث على أعمال العقل .

ولو أننا اكتفينا من مسرح كافي بهذه الرواية ، لبعنا لنا هذا الفيلسوف أمثلا للناس ، ولكن هذه المسرحية ليست في الواقع سوى لغزة أولى عملية في فلسفته المتطورة .

لذا ينبغي أن تعرض لبعض مسرحياته الأخرى حتى تتضح لنا معالم فلسفته على حقيقتها .

مسرحية الفليس (Les Mamelons) تدور أحداثها في إحدى قرى أوروبا الوسطى ، حيث تدبر فعاة مع أمها متدقا في مكان متعزل ، وكانتا إذا نزل بهما ضيف مفردة ولما فيه دلائل الثراء ، قامتوا بإعطائه حتما لتسرقا نكوده ثم تلقيا به في النهر الجبار ، وهذا وضع غير مألوف بلا شك . وللفعاة شقيق اسمه « جان » ، حبر القرية منذ طفولته ثم عاد إليها بعد أن تزوج وبدأ ينعم بالسعادة والثراء ، وأصبح أمه أن يعود إلى أمه وشقيقته ليعمل على إعادتهما ، فيقول : « لست بحاجة إليهما ولكنني أشعر بهما يفتنا في حاجة إلي ، فالإنسان لا يمكن أن يحيا وحيدا » .

وحكاه يمثل • جان • روح الصاوي والتضامن في مسرحية كاهي •
 بل ويرى • أن السعادة ليست هي كل شيء ، فكل انسان عليه واجباته •
 وواجبي أن أعود إلى أمي وإلى وطني • فلا يمكن أن يكون الإنسان سعيدا
 حقا وهو في المنفى وفي عالم النسيان • كما لا يمكن أن يبقى أجنبيا
 طيلة حياته •

انه حقا انسان يسعى إلى الامام زمبائه في الحياة بأن يربط نفسه
 إلى أصله وعشائره ، ويأن يندمج في الآخرين مقلتا منهم محادثة ، ولكن
 هذا البطل في الاساسية سوف يلقى فشلا تاما • إذ انه لم يحص على أن
 يتبين حقيقة الحال التي وصلت اليها أمه وتفتيته ، صمم على أن ينزل
 بنفسهما كساتح غريب ، فلم تتعرف عليه أمه ولا حفيظته ، وهذا أمر
 شاذ لا يقبله العقل • وبعد أن تخرج المراتك من ممارسة حريتهما باقائه ،
 تنقيته إلى ارتكاب جريمتها ثم تتعرفان على شخصية مسجنتها حين
 تتفحصان أوراقه الخاصة • فتقع الأم مهبا لليأس ، إذ تكتشف أن في
 أحاسق قلبها المظلم يمكن شعور قوي بقي هو حبا لابنها ، ولكنها اكتشفت
 هذا الشعور بعد أن سبق السيف العقل ، وقتلته • فلم يبق أمامها إلا أن
 تلقى بنفسها في النهر لتلتحق بعثة ابنها • وتظل الفتاة في وحشة الية
 لا مخرج منها ولا علاج لها ، فهي تعلم أن احدا لم يحبها ولا أمل لها في
 أن يحبها أحد • فتجيز على حياتها بنفسها دون أن تعرف من الحياة إلا
 الألم والقط • أو أن تدوق من الزوايا الكبيرة مسقطها وتمردا •

لقد مثلت هذه المسرحية سنة ١٩٤٤ بعد رواية الأبواب المعلقة
 (Elevé-Cloze) لسالوتر • بفترة وجيزة ، لذا فلا يمكن القول بأن هناك
 تأثيرا مؤلف على الآخر ، ومع ذلك فالقراءة بين المسرحيتين صراحة لا يمكن
 انكارها ، إذ أن فلفق الجريمة الذي تخيله كاهي ليس أقل جهنمية من
 «سالون» سالوتر ذي القاعد الثلاثة في مسرحية «الأبواب المعلقة» • فكلاهما
 مكان حلا من الحب • وما • الآخر • فيه سوى عميل غريب لا صديق
 محبوب : في الواقع لا ترى في إحدى الروايتين دافعا من الحب يبرز بين
 الشخصيات • انما تحركهم ارادة الجريمة لتقيم علاقته غير اساسية بين
 القاتل والضحية • ففي ذلك المنطق أيضا • المصمم هو الآخرون • - كما
 قال سارتر - لأنه قد خلا من الحب •

صحيح أن في مسرحية كاهي كان يمكن أن يشرق الحب لأن «جان»
 الضحية كان يحب الآخرين ويسمى إلى اسماءهم • وكانت أيضا زوجته
 تفضي عطا ومودة • ولكن كليهما ياء بالعقل لسبب واحد هو «الليسي»:

فحينئذ تغطي الفتاة الى زوجة • جان • برفاة ذلك الثياب • تخرج لها السبب بقولها • « ان أردت معرفة السبب فلأنه قد حدث لي شيء • وإذا خبرت الحياة ما أدهشك ذلك • ويقصد كلامي بهذا • اللبس • أنه سنة الحياة ثم • • تستطرد الفتاة في حديثها :

« اننا الآن نتمتع مع نظام الحياة حيث لا يتعرف احد على الآخر • فيجب أن تفهم أنه لا يوجد وطن أو سلام • لا بالقياس الى جان ولا بالقياس اليها • ولا في الحياة ولا في الموت • • اذن فكلامي يقصد أن في الحياة واللبس لا مناص منه • وهو بصورة أوضح وأعم يمثل صورة الحياة التي لا راد لها والتي لا يمكن التغلب عليها في نظره الا بخلق الفخيم أو لبد الحياة !

غير أن ليرة الفناء والمدم المطلق هذه ليست هي المدلول الحقيقي للفلسفة كما في مسرحياته • على رواية اللبس فكرة اختص بها كلامي وهي فكرة السعادة التي تسبطر عليه دائما • والصلة القائلة بين مدائه للسعادة ومدائه للعدالة : فهذه المسرحية التي تبدو مضطربة ومسوداء في أحداثها • تقذفنا في العمل جوقة الأسلوب وروعة التصوير عند الحديث عن الشاطئ وسحر البحر • ويردد المؤلف مرارا هذه الصورة وكأنها دلالة ترمز الى السعادة • ومن ثم تضيء أعلام المسرحية سبيل النجاح • • فتقول الفتاة وقد ضمت بفرحتها المرحاة القاتمة :

« في اليوم الذي نصل فيه أجرا أمام البحر الذي ظلما تضيئه وحلت به - في ذلك اليوم فقط - سوف ترسم الابتسامة على شفهي • • بل انها تقتل - لأجبا في القتل كما كان يفعل كاليجولا - انما لتحصل على المال الذي ييسر لها الوصول الى شاطئ البحر • الى أبواب السعادة والمحبة • وهي لا تستسلم للمصطفى والشرذ إلا غنما تنبئ أن هذه الابواب قد أوصفت دونها لك الأبد •

بيد أن كلامي حين يصور لنا الجريمة وصيعة • ولدت حليبا - لايقم لنا بذلك خلاصة فلسفته • إذ أن الفتاة في مسرحيته تعترف بأن « الجريمة وحيدة وعزلة حتى لو اجتمع آلاف الأشخاص لارتكابها • • ثم بعد ذلك تتقبل الموت لا كنجاة لها انما كعقاب • • من العدل أن أموت وحيدة بعد أن عشت وحيدة ! •

اذن فهذه المسرحية تتركنا في هذه الطريق الايجابي لفلسفة كلامي • فهي ما زالت مأساة الوجود الأحمق الذي لا معنى له • ودراما الثورة النفسية المرحاة • أما بدء السعادة التي هي حب وعدل • ذلك البدء الذي

يتحقق بين ظلمات القصة - قائم يركم ويتصطم امام حائط من القدر الذي لا راد لقضائه !

ويتوقف كاشي عن التأليف المسرحي من سنة ١٩٤٤ الى سنة ١٩٤٨ .
فيبدأ أن يكتب قصة الطاعون (La Peste) سنة ١٩٤٧ ، انتهى عليه
الممثل الفرنسي « جان - لوى بارو » مدير الفرقة المسرحية المعروفة الآن
باسمه ، أن يكتب مسرحية تمألف الموضوع الذي تقوم عليه قصة
الطاعون ، فآلف كاشي حالة الحصار سنة ١٩٤٨ . دون أن تكون هناك صلة
بين القصة والمسرحية . اللهم الا أن أحداث الكتابين تدور في مدينتي
نوا للبلاد ، وهذا رمز يتر به خيال الفلاسفة الوجوديين كل الاعتراف ،
لذ يتيح لهم تجسيم التضامن البشري ، كما يفتح أمامهم المجال لتصوير
جميع المشكلات المتعلقة بهذا التضامن في نطاق شين يحدده موقف يتطلب
في أن واحد المجلة في العمل والمشاركة في الشعور والمصالح .

فلقد حرص سارتر في مسرحيات « الشباب والألوان العديدة النفع
وبداية التشيطان » و « على استخدام رمز المدينة المعاصرة التي عزاتها
كأثرة لحقت بها » أما كاشي فقد أبرز هذه الشرة بطابعه الخاص ، فاختار
المدينة المكتوبة من بين الخواني ، هي « قادش » في قصة الطاعون . و
« أوران » في مسرحية « حالة الحصار » . ولينبه يتبع له أن يضيف ومرا
آخر عززا عليه ، وهو الأمواج والرياح المعلقة وكل ما يسر عن قلبه
السعادة الطبيعية الشلطة وسلامة الإنسان في التصنع بفلا الحواس
والقلب التي يشاوك فيها الأصدقاء والأحياء .

وان كانت هذه الرواية صحيحة من الناحية المسرحية ، فإنها شائكة
من حيث المعنى والهدف : فهي قصة الطاعون يمالج كاشي هذا الاء من
الناحية المعنوية خاصة ، فيصور ذلك ألمه من الظلم والالم والموت الذي
يقتل كاهل الإنسان . ثم يمرض أردا مقفولة للكماح في شجاعة ونظام
شد همه العناية الجملة التي لا معنى لها .

أما في مسرحية حالة الحصار (L'Etat de Siège) فإن الطاعون
يتمدد بظافه فيقتصر على صورته السياسية والاجتماعية : فمسيرته هذه
تعد للنسائي المشتركة في النظامين الفاشي والشيوعي ، ثم يخلص الى
هذه النتيجة . وهي أنه على الإنسان اما أن يعمل عن الرغبة في حياة
كرية مفضلا الاستسلام الى اليأس ، أو أن يبذل اليأس ليحقق حياة

كريمة . وهذه النتيجة الأخيرة هي التي يرتطم بها كل من يدعو إليها .
فهي للسبيل إلى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس .

ثم يقدم كل من مسرحية « العادلون » (*Les Justes*) على مسرح
« هيبوتو » بباريس في ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٤٩ « العادلون » هي
حكمه هم الذين لا يرضون بما لهم أصبحت فيه الحرية اختياراً مقصوراً على
بعض الشعوب . إنما الحرية حق لكل فرد في كل شعب : فيقول أحد
شخصيات هذه المسرحية لزميله - « لقد سررنا حين علمنا أنك استطعت
الوصول إلى سويسرا » تلك البلاد الحرة « ليعود عليه زميله : « إن
سويسرا سجن آخر » بل الحرية نفسها سجن ملذم على وجه الأرض
إنسان واحد مستعبد »

فالثورة على الاستعمار تحقق حياة العمل والشركة بين الأحرار .

والتأثرون على الاستعمار الذين يقتلون لاسترداد حريتهم إنما هم
في الواقع « عادلون » وليسوا بجرمين . فهم يقتلون في سبيل تحرير
بلادهم ، ويموتون أيضاً في سبيل هذا التحرير ، وكانهم بشماهم قد
افترضوا من الجريمة وتطهروا منها ليظلوا رمز الحرية والعمل .

وهكذا تتطور فلسفة كل من في مسرحياته لتدخل في إطار إيجابى
أخلت تنضج معالها . ولكنه مات في الرابع من يناير سنة ١٩٦٠ في
حادث سيارة بفرنسا قبل أن يكمل العقد الخامس من عمره . فترك
فلسفة لم تنضج حقاقتها بعد . ولكنه ترك مسرحيات عميقة المعنى
وإن كانت تميل في مجموعها إلى التشاؤم ، فإنها تحرى في تنايلها
إشراقات عاطفية ولحاح إنسانية تنضج منالذ الأمل في نشر السعادة ونطاق
طالبت العمل على تحقيق العدالة .

فلسفة الحياة في مسرحيات كل من

لا شك أن كل كاتب لديه عمق فلسفى ، تشغله مشكلة الموت وتمنيه
دواشيتها وهذا هو شأن «البيير كلامى» المؤلف المسرحى الفرنسى
اذ كانت تستأثر بفكره هذه المشكلة التي هي في الواقع مشكلة الحياة ،
ولعل هذا هو أيضا شأن كل عمل أدبى او مسرحى يرغم معالجة مشكلات
الانسان ، اذ تجد أن فكرة الموت ترقد في أعماق العمل الأدبى ينبوعا له
ومصدرا - ومن الطبيعي أن يحتل موت المحترفين أو الفنانين من مشكلة

الموت على حسب الزاوية التي ينظرون منها الى هذه المشكلة وأسلوبهم
في تناولها وعلاجها .

ويواجه «البيركامي» هذه المشكلة في جميع صفحات مؤلفاته بصورة
تفاوتت في الموضوع والصراحة الى أن تتطور أمله بصورة مجسدة
حين يصلح موضوع الانتحار . فيوجه سؤالاً لا ليس فيه ولا غشوى :

«هل للحياة معنى أو قيمة ؟» فإذا كان الجواب أن لا معنى للحياة
ولا قيمة ، فيصبح الأمر متوقفاً على عزم الإنسان أن يمشد شجاعته
لينبذها ويرفضها . ويحلل كامي هذه المشكلة في قصة «أسطورة سيزيف»
(*Le Mythe de Sisyphe*) فيكتب في السطر الأول منها هذه العبارة :

« لا توجد سوى مشكلة فلسفية واحدة جديرة بالدراسة الجادة ،
وهي مشكلة الانتحار . »

فلو كانت الحياة حقاً بليضة وثاقبة وحيلة ، فمن الضياء والجبن أن
يرفض بها الإنسان ويتصلها ثم يتخذ منها موقفاً سلبياً في انتظار أن
يأتي الموت أن أجلاً أو عاجلاً ليخلصه منها ، فكرامة الإنسان تأتي عليه
القيام بلور يحتم عليه أن يكون ضحية الحدية والتفكير ومن ثم يجب
عليه أن يرفض القيام بهذا الدور بمحض إرادته .

والحياة تكمن أمام كامي قلداً كبيراً من ألوان الحساسة والألا معقول
بحيث يرى نفسه منقاداً الى هذا الحل المتطرف بحثاً عن « القرار السليم
الذي يخلص من الانتحار حلاً لألوان الحساسة في الحياة » .

وهذا القرار السليم يتخلله أولاً في « أسطورة سيزيف » بصورة
صريحة - - ثم يبنى قصصه ومسرحياته التالية على مناقشة فلسفة الحياة
فيبين أن الحياة حمالة بضيعة وأن خير ما يمكن عمله هو تحليتها ، وينتهي
الى هذا الحل في مسرحية « المس » (*Le Malade*) التي عرضنا
لتحليلها باعتبارها أروع أعماله الفنية .

إن آراء كامي في مسرحياته تنحصر مع تفكيره في قصصه ، ويمكننا
أن نميز في فلسفته الجاهل والضعف :

الأول هو الاحساس بحالة الحياة وقاعتها .

والآخر هو السخط على هذه الحياة كنتيجة حتمية للاحساس
بصاقتها .

لقد قدم كامي مسرحية « اللبس » في سنة ١٩٤٤ في أعقاب تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني . تم بعد انقضاء عام واحد تقديم مسرحية « كاليبولا » وهي حائز المسرحيتين يعرض كامي فلسفته في الحياة - ولا يزال هذه الفلسفة تتداول مرة ثانية مسرحية « اللبس » بالتحليل بعد أن أشرنا في الموضوع السابق إلى دلالتها ومكانتها بين مؤلفسات كامي .

تدور أحداث هذه المسرحية في منطقة « موراليا » للنزلة في وسط أوروبا . ويرمز كامي بهذا المكان الثاني المنزل ، الأقل بالجرائم والمجرمين إلى عالمنا الذي نحيا فيه . أما وجان الفريب الذي جاء بطرق باب هذا العالم ، فيرمز إلى السؤال الذي يرلود كل نفس : ترى ماذا ملج باب الحياة ؟ ولماذا نرغب في الدخول إليها ؟ أما الجواب فتعمر إليه الجثة الراقدة في اعماق النهر .

ولكن يشرح كامي مفهومه لنظام الكون يقدم في هذه المسرحية الوجه الكئيب للفوضى والجريمة . فمشاهد المسرحية ونظائرها تصور عالما مطلقا بل مكتوما وخائفا ، فلا نور يشرق عليه ولا أفق يحدد أمامه ، فقطر الرجل والمطر لا يشير بأي مخرج ممكن أمام القلب الذي يرنو إلى حياة أفضل .

إن « مارثا » ترتكب جرائم القتل لكن تغفلت من حياتها الكئيبة الخائفة لتعرف شيئا القسوس وتلتحق بالبحر الذي يرسل إلى عالم السعادة ، ولكنها في أحلامها هذه تضيق رجيا ونرجعا إلى كآبة الحياة الخائفة كما تبرز عنصر العنصر القائم في العالم حين ترتكب الجريمة تلو الجريمة .

وهكذا تاكل الأم وابنتها من تلك الفاكهة المحرمة الشنعاء ، وتقول الأم : « لكن هذا العالم نفسه ليس معقولا ولا منطقيا ، واستطيع أن أؤكد ذلك بعد أن دقت فيه كل شيء » ، دقت فيه طعم الحلق والانشاء ، كما دقت فيه طعم التدمير والتضريب .

لأن فالسؤال الذي يحير كل إنسان ويشغل باله ، يرمز إليه كامي بالفتى « جان » واقفا على عتبة هذا العالم الكئيب ، بطرق الباب ، فهو غريب عن هذا العالم ، وكان حتى تلك اللحظة يتعم بالسعادة في بلاد تنيرها الشمس إلى جوار زوجة محبوبته . ولكن تلك السعادة كانت في نظره مهيأ . وهو يريد الآن أن يعرف السعادة الحقيقية ، فيقول لزوجته « مارثا » :

« صحيح أن الإنسان في حاجة إلى السعادة ، ولكنه في حاجة أيضا

الى فهم كيانه ومعنى حياته ، وأظن أن ما يساعدني على ذلك هو العودة الى وطني واسعاد جميع الذين أحبهم » .

ولكنه ينبغي ألا يأتيه جواب عن سؤاله وأن السبب الذي يطرقه لا يفتح ، كما ينبغي أن واقع الحياة يبذل حله ومثله الأعلى ، وعندئذ يشعر بالخوف والقلق في حجرة الفئيق حيث لن تلحق به زوجته ، ويحلل خوله وفزعه قائلا :

« هذا هو حال الإنسان في حجرة الفئيق ، ليصبح ساعات المساء تمر ثقيلة كثيبة أمام الإنسان الوحيد ، وما هوذا لزعمى الفئيق وحلى الكامن يتحرك في فراخ حصى فيثور الألم ، وكأنه جرح قديم توجه كل حركة أو احتكاك » . « اسمى لعرف اسم هذا المرح » . انه الخوف من الوحدة الأبدية ، الخوف ألا يأتيه جواب عن سؤال » .

أجل ! لن يأتيه جواب ، اللهم إلا القتل ، فيتجسم التناقض بين الواقع وبين ما ينبغي ، جاء ينشد الحياة في وطنه فوجه أرضاً عنسة بالبراثم ، وبدلاً من السلام وجد الحقد والعنف ، وبدلاً من الحب وجد الضغينة والرحمة .

وحنا يكمن «اللبس» الحقيقي الذي توهم «مارتاء» العانية انها تزيده وتبدله . أجل ! إن بلد النور والسعادة قد أفلتت منها فصاع حليها . انها سحينة جرائمها . ليس هذا لحساب ، بل سحينة تشل هذه الجرائم . فليس أقل من أن تنخلص نهائياً من الحياة فتقدم بدورها على الانتصار مثل أمها .

ولكن قبل أن تفعل ذلك تشعر انه أراما عليها أن تحطم «مارياء» وهي الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة ، وذلك بأن تقتل فيها أى وهم بأن للحياة معنى أو قيمة . وفي هذا المشهد المنيب يشهد كاسي الألفاظ والمبارات المثمة فتقول «مارتاء» لزوجة شقيقتها :

« ذلك الإحمق ! لقد وجد ما أراد ، لقد عثر على أمه فهي ترقد الى جواره ، وما نسى أولاده جسيماً نستظل بنظام الكون ، فيجب أن نفهم انه لا يوجد وطن أو سلام له أو لنا - لا على الحياة ولا في المات ، لأنه لا يمكن أن نسمى وطناً هذه الأرض القلقة المحرومة من النور حيث تدفن لسطم الديدان العمياء ! أؤكد لك أن الحياة تنهنا وتسلبنا كل شيء ، قسا حنوى هذا الله الصارم الذي يبعثه الاتساع ؟ لم أذن صرخ وتنادى البحر أو الحب ؟ هذا كله بحيث ووحى بأهل ! إن روجك يعرف الآن الجواب من

سؤاله وسؤال كل إنسان عن معنى الحياة ، فالجواب هو ذلك المسكن
الرعب الذي سوف نحشر فيه جميعاً في النهاية جنباً إلى جنب ! •

ففي الواقع ليست هذه القصة مجرد سرد حداث من الحوادث اليومية
التي يرد ذكرها في الصحف ، أو هي دلس، عرضي في الحياة إنما هي في
نظر كامي ترمز إلى الصورة الختمية لوضعنا في الحياة . هذا الوصف الذي
يتلخص في الشعور بالوحدة والألم في الحب المبهض الذي تدور حوله
الأقدام ! •

وحين تحرص دمارنا على أن تبعد من قلب دمارنا آخر خيط من
الأمل حين تصل على أن تدخل في روحها أن آمالها سراب ووصم - إنما
تود بذلك أن تزرع اليأس في قلبها . فتؤكد لها أنه ولا مخرج من مشكلات
الحياة ، ثم تضيف :

- وقبل أن أتراك إلى غير لقاء ، أرى أن أمامي شيئاً يجب أن أفعله
فيبقى على أن أغرس اليأس في نفسك •

- فتنتظر إليها ماريا في فزع وتقول • ألا قاتركيني ! حيا ادخل
عني واتركيني ! •

- فتجيبها ماريا : • حقاً سأتركك ، فهذا يريح نفسك ويريدني
أنا أيضاً • إذ لا أقوى على احتمال حبك ودموعك ، ولكنني لا أستطيع
أن أموت تاركة لك الأحساس بأنك على حق ، فيعز علي أن أموت وأنتك
تعتقد أن الحب ليس عبثاً وبطلاناً ، وأن كل ما يجري أمامنا ليس سوى
حادث عرضي ، بل على العكس أريد التناك بأننا الآن نتبع نظام الكون •
يجب أن تقتضي بهذا كله -

- ماريا : وإلى نظام تفنني ؟

- ماريا : ذلك النظام الذي لا يستطيع أحد في ظله أن يعترف إلى
نفسه •

فتأخذ دمارنا بدورها في البحث عن جواب بعد أن ملت زوجها
وجان فتعجه إلى الإله الرحيم وتصرخ • يا إلهي ! لا أقوى على الحياة في
هذه الصعراء ! أتشفق على وترلق في ، تطلع إلى ولا تسبح بوجهك عني !
ألا فأصبح صراخي يا إلهي •

فيأتي الجواب من شفتين لم تنفجاً من كلمة واحدة طيلة المشهد
والجواب : • لا • ثم تسهل السفل •

ويود كامي أن يوضع أن جفاف القلب خير مفتاح يفتح لنا باب
العالم فباوتنا يتجسم فيها الجمود وغلظة القلب التي اكتسبتها من خبرة
الحياة ولكن تقلاص مع هذه الحياة تخلص إلى ضرورة الخفاف العاتلي : جفاف
القلب وجوده . فمن ذا الذي يستطيع العيش إذن بقلب يظم بالحب ؟

وحنا نسأل ماريا شقيقة زوجها :

- ولكن لماذا ؟ لماذا فعلت هذا كله ؟

- ماريا : وبأي حق تستجوبيني ؟

- ماريا (وهي تصرخ) بحق حيي .

- ماريا : وما معنى هذه الكلمة ؟

أخي فني مظهر كامي . أما أن يحيا الإنسان غليظ القلب ، غريبا عن
الحياة أو فليحتر الموت ! فقول ماريا لروحة شقيقها :

« حيا صلي لالهك ليته يحملك مثل هذا الصخر الصلب ! فتلك هي
السعادة التي يبتغيها لنا . بل تلك هي السعادة الحميمة . حيا تمثل بالهك
وصي أذنيك عن سماع أي نداء ، والعني بهذا الصخر الأصم قيل أن
صوت الأولي . أما أن ضمرت بالهوف والوجل وكنت على درجة من الجبس
يتمرد عليك معها أن تدخل إلى رحاب هذا السلام الأعني ، فنندد تمالي
الحق بنا في بيتنا المشترك » .

وتصعد قاع النهر الذي لقي فيه الجميع حتفهم .

« فملكك أن تحلوي بين سعادة الصخر الحفاد وبين قاع النهر
وقراءة الوثائق حيث تنتظرون جميعا » .

ذلك هو قرار الانتحار كحل للحياة الحفاد في نظر كامي ، على أنه
ليس انتحارا فرديا أو إيجابيا فحسب ، إنما هو انتحار يدافع المبدأ ،
فالإنسان الذي يضع به حدا لحياته ، إنما يدعو الإنسانية بأسرها ، تلك
الإنسانية التي يمثلها ، إلى أن تحني خطاه سيرا نحو الموت .

وهكذا تبدو هذه المرحية قساسة فلسفيا يفرغ فيه الصحة
بالحجة ، غير أنه ورغم الجفاف الفلسفي ، يرى أن الحوار يبعث قوة
وينض بالعبوية ، كما أن شخصية الأم عازمة من صغافاتها لنطق
التحليل النفسي . إذ لم تتعرف على ابنها بعد طول الغياب - تسلط
عليها قوتها الجرمية كأمراء العت القتل إلى أن شئت حياة الجريمة !

لما «جلد» و «مارنا» فلهما شخصية منسوبة أكثر تجردا ، اذ
يرمزان الى السؤال عن معنى الحياة والى الجواب عن هذا السؤال .

ومن ثم امكن كاسى بفضل قوة هذه المرحية ان يكتب لنفسه
النجاح والظود في عالم التاليف المرحى .

غير اننا نخطئ فهم كاسى وفلسفته في الحياة لو اعتقدنا انه يتنادى
حقا بالانتحار وببدا الحياة ، انما هو في حقيقة الامر يتنادى بقوة الإرادة
على ان تقبل الحياة على ساعى عليه في هذا العالم ، وتكافح في تحمل
متاعبها ، اما الالتجاء الى القتل بسببة اصلاح مساوى الحياة أو لتحقيق
الامال التى نشدها ، فهذا تفكير مصرى الى الفشل والدمار ، كما حدث
لمارنا ولأمها .

لما عن الانتحار فهو أوضح دليل على الجبن وعدم الأمانة ، ولا يتحدث
عن شجاعة الانتحار الا من تكلم في عقولهم قدر ضخم من الجبن وفاضته
قلوبهم بالياس ، فنبهت الحياة عن صعب وعن عجز .

اما كاسى فيؤمن بان « لا شيء » يبرر تصرف الانسكان في ان يضع
بنفسه حدا لعيشته « انما حين يشعر الانسان بالسخط على حماقة الحياة
يجب ان يستمد من سخطه جلدا على التحمل وشجاعة في الكفاح .

وقى اعتقادنا ان الحياة لا تعود بنورها وجمالها على المتولين في
سلبهم أو المخلولين في سعيهم ، انما هي تمنح كتوزها امام المكالحين في
جلد والمتناولين في غير ما يباس أو استسلام .

ان انوى (Anouilh) قليل الحديث عن شخصه وعن إنتاجه، بل ينسب اليه الكثيرون الاطوار على نفسه فيود عليهم بقوله: « ليست لحياتي سيرة لسردها ، واننى لمرتاح لذلك كل الارتياح » .

ولذا ماجارف يسر من اسرار حياته فائسما يكشف عنه ياملوب المؤلف المسرحى ، فتزدوج شخصيته كمؤلف لتتضمن شخصية اخرى مسرحية ، وكأنه يكتب حوارا فى رواية ، ويأتى حديثه عن نفسه فى تكتم وجفاء ، على صورة نصيحة تفصح عن جانب غييل من جوانب شخصيته .

ولد جان انوى (Jean Anouilh) فى ٢٢ من يوليو سنة ١٩١٠ لأبوين متوسطي الحال ، فقد كان أبوه تونزيا فى يوردو وأمه عائلة كنان ، لم اتم نواسته (الثانوية فى احدى مدارس باريس . وكان زميله فى الدراسة الممثل الشهير «جان لوى بارو» صاحب الفرقة المسرحية التى تعمل حاليا على «مسرح فرنسا» فى باريس . ثم قضى عاما ونصف العام طالما بكلية الحقوق واشتغل بعدها فى دار للاعمال لمدة سنتين ، ثم عمل سكرتيرا للممثل المعروف «لوى جوفيه» وسرعان ما هجره ليبدأ مقارنته الكبرى فى عالم المسرح .

وكان قد اهد نفسه منذ صغره لافله هذه المقامرة ، فيرى عن نفسه انه أخذ يتردد على المسرح منذ الثامنة من عمره مكتفيا برغم أنه بمشاهدة الفصل الاول فحسب تعانينا للسهر ، ويتحدث عن شدة إعجابه بالفرقة المسرحية وخاصة بمن يقوم بدور البطل أو العاشق أو الخائن ، وتسهبه التكلأة المسرحية بجميع ألوانها .

ولما فى سن الثانية عشرة يكتب مسرحيات شعرية ، ومن الطبيعي أنه لم ينحز أية مسرحية منها لحائته ، ومنذ سنة ١٩٢٥ أخذ يتردد على المسرح فى باريس بقتضام ، ويقرأ مسرحيات برناردشو وكلوديل

ويرافق ، ولكن الحدث الرئيسي في حياته كان اكتشافه للؤلؤة المسرحية «جيرودو» (Giroudou) الذي أثر في نفسه تأثيرا هائلا .

في إحدى أسبابت سنة ١٩٢٨ ذهب الى مسرح «الشازيلوب» حيث كانت فرقة «جونيه» تمثل مسرحية «سيفريد» تأليف جيرودو . لم يضي خمسة عشر عاما على هذا الحدث وتوفي المؤلف فكتبناوى رسالة بعنوان «نحية جيرودو» اعترافا بمدى اثره في نفسه ، ووفاء لما عليه من دين ، جاء فيها :

« انى لي يا هيريزى جيرودو ان اقول لك الان ما لم استطع ان اقوله لك منذ خمسة عشر عاما حين شاهدت مسرحية سيفريد ، ونزلت بعدها مهرولا على درجات السلم المؤدى الى الباب الخارجى وأنا أجهش بالبكاء » . اذ ولدت في نفسى خليطا عجيبا من اليأس والسرور الشديد ومزيجا من الكبرياء والخضوع الرقيق ، حيث ان مسرحية سيفريد وهبت في هفتاج سر قلل مقودا مدة طويلة » .

ولعل هذا السر هو فن الجمع بين الاسلوب الخارج والاسلوب التامرى في آن واحد ، وكان انوى يعانى في قراءة نفسه ازمة تؤرقه اذ بلغ من العنصرين ولم يوفق بعد الى الاسلوب الذى يعبر به عما يجيش في صدره .

وصف انوى مكال هذا المسرح في شروع «مونتني» (Montaigne) بأنه « رومس الفريع ازدهرت فيها خضرة موزقة ، تفتحت وسطها رهرة ، ولد معها أسلوبه » الذى يختلف عن أسلوب جيرودو ، اما هو في النهاية كاسلوب استلذه من حيث الجمع بين التعبير الخارج والنقعة الشاعرية .

وفي سنة ١٩٣١ ، بعد ثلاث سنوات من اكتشافه لسر فن جيرودو ، قدم للمسرح رواية « القاقم » L'Hormone (أو « القاقوم » وهو اسم حيوان دى فراء نضج) فكانت هذه المسرحية الاولى هي اولى خطواته في سلم المجد ، فتمزج مئذلا على التعرغ للمسرح ، ثم تزوج الممثلة Monelle Valentin ، واخذ معه اليها بادوار الطولة في مسرحياته .

وان كان لقدم اوى جيرودو كان كشفا له اثره من ناحية الاسلوب فان لقاءه سنة ١٩٣٧ بالممثلين «بيتولف وبلوساله» كان كشفا آخر ابان له ان خسة المسرح لها اهميتها في ابراز العمق المسرحى ، فكلاهما يحمل من المخرج مدحا مجلدا في الابتكار . ميقول «بيتولف» (Pitoulf)

« ان الاندماج في نص المسرحية اول واجب يلتزمه المخرج ، ولكن يجب الحرص على استقلال الفن المتعلق بختبة المسرح استقلالاً مطلقاً ، وإذا ما احتاج النص الى امتداد فممثلك تشغل الموسيقى ، وغالباً ما يسهم الممثل في هذا الامتداد ، فالموسيقى والنظر هما دائماً في خدمة النص » .

وكذلك يؤكد «بارناسك» Barnasq بدوره ضرورة احترام النص واحترام شخصية بلغت الحياة في هذا النص ، حسناً الذي يتصحب مجوده على إبراز الجمال والقيمة الفنية للرواية ، لذا نرى أنوى دائماً الصلة بمخرج مسرحيته الى حد أصبح معه ممناً بالكثير من فنون الاخراج واسراره ..

وحينما تولى «جورج بينوليف» وزوجته الممثلة «لودميلا بينوليف» سحبل لهما أنوى بروح الوفاء التي كتب بها « تحية جيرود » عمارت تشيد بصفاء العاطفة التي كانت تربط هذين الزوجين . وأخذ يسبح فن «لودميلا» في صوته المملد الذي ظل دائماً يرن في أذنيه ككبح موسيقى جميل ، فلفظ ملك عليه هذا الصوت جميع حواسه الى حد أنه كان يسمع حتى صحتها . فيقول في ذكرياته عن مسرحية «التوحشة» أو «الفتاة عبر الأليغة» : انه كان ينتج النص معها في «البروفات» ، وفي بعض المواقف كان يقطع ويحذف من الألفاظ التي تقولها «لودميلا» ثم يساود الحذف الى أن يكتفى من كلامها بالصمت «حينما الصمت الذي كانت تجيد فن القائه » .

وهكذا بفضل ظروف مواتية وقلة موفق ، تولد في أنوى أسلوب مسرحي من حيث اللغة وفن التمثيل .

سلطان الماضي في مسرح أنوى

مهما تعددت وتباينت الآراء التي عرضها أنوى في مسرحياته فإننا نرى من بينها فكرة رئيسية تبرز دائماً لتدور حولها شبه الأحداث والأفكار ، وهي فكرة الماضي وكيف أنه يشد اليه مستقبل الشخصيات جميعاً ويعرض سلطانه عليها ، ومن ثم نصحنا عنها السعادة التي ترونها فيها ، ولعل أيسع ثوب يركبه الماضي هو وداء المنظر .

لذا فإن فكرة العثر مألوفة دائماً في مسرح أنوى . وإن كل العثر لا يحتل مكان الصدارة فيه ، فانه يشغل ركناً رئيسياً من أركان المسرح

ويبقى عليه طلع الكتيب - وغالباً ما تكون شخصية الفقير هي الشخصية الرئيسية في المسرحية ، وخاصة في رواياته الأولى :

ففي « القاقم » (أو القاقوم) سنة ١٩٣١ ترى الفنى الفقير «فرانتز» لا يستطيع الزواج بفنائه على الرغم مما أقدم عليه من قتل عمتها لشري يولها منها ، وفي رواية «إيرابل» سنة ١٩٣٢ يرفض الشاب المدمم «موروك» أن يتزوج فتاة غنية ، إذ يشده ماضيه السلس إلى حياة الفقر فيبقى إلى جوار أمه يشاركها في فقرها على الرغم من فرصة الفنى التي تحوّلها

وأخيراً في رواية «المتوحشة» (أو «الفتاة غير الأكيفة») سنة ١٩٣٤ تهرب الفتاة تيريز من الشاب الفنى الذى يحبها ويريد الزواج بها تملئنا منها مع أسرهما الفقيرة .

ويعود لنا أتوى كل ألوان السخط والجريمة وجميع ما يتصل بالفقر من اذلال وبشاعة : ذلك بأن شخصياته تألم « على الطريقة الآسيوية » من الاذلال أكثر من الحرمان أو الضيق المادى - وقد بنى فيهم هذا الاذلال لوربتيم الاقتصاد ، ولكنه أحياناً ينزع منهم نتيجة الحياة الواقعية انفسهم بمانيها من تمس وذيلة كما يحدث في رواية «المتوحشة» ، فالفتاة تيريز «فقيرة مسكينة كتار صغيرة» ، تدق أسرار الاذلال بسبب والديها المنحطين ، وهما بدورهما نعمة الفقر بكل ما يحولهما من استغلال أو جنس أو اخفاق في الحياة ، فيدفعانها إلى الزواج من «الشاب الثرى» «فلوران» بنية ابتزاز ماله ، ولكن ماضيها التمس الملطخ لا يستمرىء فرصة الفنى الواثية فيثور عليها ، ويحملها على العرابين من الثراء لتمود إلى الفقر !

وهكذا يحل المال المركز الرئيسى في أولى مسرحيات أتوى ، فجميع الشخصيات تدور حوله وترطم به . أما سعيها إليه أو حرمانه ، مهم يرون فيه أحياناً السبيل إلى الحب ، وأحياناً العقبة التى تقف دونه ، ولكنه دائماً مرتبط بمصيرهم في سعيهم إليه أو هربهم منه :

ففى رواية «القاقم» أو «القاقوم» ترى أن فرانتز لا يسعى وراء المال بدافع البحث عن التمتع أو تمويش ماله من حرمان ، إنما يرى في الحصول على المال الشرط الرئيسى لتحقيق حبه ، فسور بينه وبين زميله فيليب الحديث التالى :

- فيليب : أن كبرياؤك تعودك إلى الشرور والفشل . فإن كنت تحبها ، حقا ، لمي مقورها عندئذ أن تتزوجك .

- فرائز : أنت أعلم بقينا أن هذا أمر لا أمل فيه ، فالجميع يتكروون منك ، ولكنني أؤكد لك يا فيليب أنني أحبها «حقا» ، غير أنني أسأل : لماذا لا تتفهمون شيئا أنه إذا ما جاء ذكر المال فمضى هذا أن المرء يخفي وراء ذكره قذارة ، أو أن هناك «المياه تحت الثمن» . على حين أن المال وحده هو الكفيل بإبعادنا عن القذارة ! أنني أحبها يا فيليب حبا جملا ، لا أستطيع معه أن أستمضي عن المال .

- فيليب : أنت تكلم بالحب يا فرائز ، فالحب الحقيقي يمكنه أن يستمضي عن المال !

- فرائز : حلا ، هدي من تورتك ، فأنت يا من تزعم أنك صديقي كان يجلس بك حين تراني أناأم أن تحاول فهم إلى بدلا من أن تحبني بالعباسات التقليدية المألوفة من الحب بلا مال . لقد جعل الفقر من شبلي سلسلة من المسكة واليأس ، لذا ملئني أروحي بالحب الآن . فحبي شيء جميل جدا وأنتظر منه الكثير في حياتي ، لمن أعارف به وفي أترك الفقر يتسرب إليه ليضفي على هذا الحب الأجليل قسما وقذارة . لذا أريد أن أسوطه بـ «سج من المال» .

- فيليب ، هذا هراء !

أجل أنه هراء في نظر فيليب الذي لم يعرف الفقر في حياته ، أما فرائز فإنه لا يستطيع أن يفكر إلا ينظر إلا خلال حروجه الناس ، بل أنه كله ناسه جرح دام . ومن هذا الجرح الأليم تتدفق دمه في القساء والسعادة .

ونرى أيضا أن الجريمة في لغة المسرح هي التمر من هذا الوضع الخاطيء ، لذا فإن فرائز يقتل الدوقة صمة مصوبته لكي يستطيع طرد المحبوبة أن ترحل ، ويقول : « لم أقتلها رغبة في مالها ، إنما لأن هذا المال في ميزان الأمور المفضة قد أصبح الثمن الوحيد لسعادتنا » .

وحين أجهز على الدوقة بضربات المطرقة ، كان يتوهم أنه يقتل في الوقت نفسه روح الجن والقذارة الكاسنة فيه ، ويتوهم أيضا أن سوتة الدوقة سيخلصه من اللل واليأس ، ولكن سرعان ما يضح له أن مصير هذه العملة الشتماء كان المحقد وجب الانتقام ، ومن ثم يعترف أن قدرته ما زالت تحيا فيه لم تمت ، بل انضج له فأصلها فيه ، فيقول لصبيته :

« أننى لم أقتل الشاب الذى كنت أود قتله حين ارتكبت جريمة .
انظرى الى هذا الشاب ، أى انظرى الى ، ساساعدك على فهمى ان كنت
لاستطيعين ذلك : فهذا الميوس البادى على شفى هو «الجبين» ، وهذه
الخصلة على جيتتى إنما هى رمز كسلى وارتفاى ، وهذا التحديق فى
نظراتى هو «أنايتى» . »

أما فى رواية «التوحشة» أو «الفناء» (الألمنة) فنرى أن المال
ليس هو السبيل الى السعادة ، بل هو العقبة فى سبيل بلوغها ، أى أن
تسليط الأموال على المال قد تمررت ذابحة فى مسرح أبوى . فالسعى
الى المال قد لوث والذى «تبريره» فإرادا يبيها للشباب الثرى ، وتمطر عليها
أن يفهما أن تبرير تستطيع أن تص هذا الشاب دون أن ترغب فى ماله ،
لذا لقف الفناء فى وجه خرافتهما وتدفع عن قلما أى طمع فى المال ويضع
الحب فى نظرها ملازما لفكرة وفنس المال لا الحب معه ، بل وينحصر
حبا فى هذا الرضى والصريح فى وجه والدتها قائلة : « كلا ، كلا ، لن نعود
الى الحديث من المال . لقد جلبنا على آلاما كثيرة بسببه ، واليوم
تصلنا إلى أفقد سعادة عظيمة بسببه أيضا . كفى الآن كفى ، أننى لا أريد
المال » .

فعل حين أن «فواحه» يحاول أن يفر مائما من وجه نفسه ويود الهرب
من طفولته وقره ، نرى أن تبرير تنسبر على انفراد الهرب من طفولتها
وقهرها وترفض حطة والدتها المفيضين اتصلوا لصراحة الماضى قد
اعناقها . فراما تفيق من وهم الثراء وتعود الى حقيقة حرجها ، الى
حقيقتها ، حقيقة الفقراد !

أما الأغنياء الذين يمثلهم حبيبها الثرى «فلوران» فمصهم أنوى
بانهم على حاشى الحياة لأنهم يحبون على هامش الآلام ومن ثم على هامش
الحقيقة ، فلاعق فى قلوبهم «الصاعية الهادئة» ، إذ لا تلمس الأحداث سوى
سلح قلوبهم فلا تلمعها ولا تثر بها أى اضطراب . وشجة ذلك أنهم
لا يطمون عن الحياة شيئا .

وهنا نقول ليرز للفنى الثرى فلوران : « أنت لا تعرف شيئا عن
الحياة يا فلوران . فهذه النعايد ، أى الآام حطتها على بشرى ؟ لم
يسبق لك قط أن تعرفت لما حقيقيا ، لما محملا وكأنه حرج يؤلم . أنك
لم تنفس أحدا لهذا واضح فى عينيك ، حتى الذين أساءوا اليك ما كنت
لا تبغهم ؟ »

ومن ثم تكشف تبرير من شجة طفولتها حين تقول لفانها :

« أنت لم تكن قبيح الشكل نعيمًا يوما ما ، ولم تشعر بالضيق والممل ، ولم تعرف الفقر والعوز ! أما أنا فكانت ألبس إلى السكك بالطرقات الطويلة لأتجاسر برؤس درجات السلم أمامكم . إذ كانت جواربي مزقة عند ركبتي ! »

وما أن تستيقظ هذه الذكريات الأليمة في نفسها حتى يتورسها ضد جهل الأكرام بمقيدة الحياة :

« أنت لا تعرف شيئا ! أهممت ! فهاجعت أفرغ أمالك جعبي اليوم كما تفعل الخادم التي يطردنها مولاه من النار ، فلقني أريد مرة أخرى أن أصبح نيك . ان أحد ما يؤمنى هو أنك لا تعرف شيئا عن الحياة . انكم معشر الأكرام تعطلون بهذه اللبوة ، انكم لا تعرفون شيئا عن الحياة . انني أشعر هذا المساء أن كاهلي بنوء بمساء قليل من الألم الذي يمانية العتراء حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة ، بل وإنه لأمر في أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يا فلوران سوف تصرف بعض الشيء ، سمرفتي أنا على الأقل ساعدت لا تعرف الآخرين ، هيا يا ابتاه تكلم إن كان لديك الشجاعة الكافية . وشرح له ألوان الفقر وسرور الهانة والفضة التي لم يستطع معرفتها ، والتي لقنتني اثلاثي أسره سنا ، هذا « العلم الكتيب » ، هيا اشرح هيا ، قل له كل شيء . قل له لما كنت في التاسعة من عمري كيف أن رجلا عجوزا طلب المظهر . . . »

وهنا تلمس أعمق حبراح الألم وأسود ألوان يؤس القلب ، بل وأبشع صورة للحقيقة ، انها هذا « العلم الكتيب » الذي تسكبه كاس الحياة قطرات وجرمات متتابعة في قلب العتراء ، إلى أن يصيق القلب بها بحوى ، فتخرج الحقيقة المريرة في سطح رهيب ، لتبدأ بالاعتراف مؤس هذا القلب وتنتهي إلى اتقان هذا « العلم الكتيب » .

ولكن الاعتراف بالمؤس والعلم به لا يؤديان إلى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والفساد . بل على العكس أن الاعتراف بالمؤس والانصاح من العرج الكاس انما هما بمثابة تكتا الجرح أو « مره » ليزل أبا ومسحلا لا يوققان .

وهكذا يطلب لا تروى أن يلقى بشخصياته في « مياه عكرة » لا تروى طياهم ولا تنظف ثيابهم ، بل تلتطمح بأفادر تظل عاتقة بحياتهم وتلاحقهم شجعا يؤرق حاصرهم ومنعبلهم ، لذلك ينظرون يمشون دائما في ماضيهم الملوث ، لا سبيل إلى الهرب من « هذا الشيء المفترس الذي سمومه الماضي » الألم إلا بقتل الماكرة ! .

ولقد تعرض أنرى لهذه المحاولة في سنة ١٩٣٦ حين صور في
 مسرحية « المسافر بلا متاع » (*Le Voyageur sans bagage*)
 أو « المسافر الخاوي الوفاض » رطل اسمه « جاستون » Gaston
 فقد ذكرته بسبب الحرب ، ولا يكتفى الماضي في هذه المسرحية بأن يكون
 ذكريات تدور في النفس بل نراه يتلوه ويتجسم ثم يتحرك بين شهود
 الالتيك - فحين يواجهون جاستون « المسافر الخاوي الوفاض » بأسرته
 بل وبنيته ، يبدأ ماضيه في الظهور تدريجيا خلال الاستفسارات التي
 يتحراها في أسرته ومع الخدم ، ثم لا تلبث أن تحيا وتتجسم أحداث
 الماضي ، مما هي ذي طموحاته : أنه يموى قتل الطيور والحيوانات
 الصغيرة . وما هو ذا شيابه المبكر في ميوله وغفلته يتور به إلى الحد
 الذي يحاول منه التفرير بزوجة أخيه ، ومن ناحية أخرى تيقظ القيود
 والتقاليد الاجتماعية في نفسه وتذكر جاستون مدى ثقل هذه القيود
 وسخفها . ويرمر إليها المؤلف بهذه العبارة التي كانت تقولها له أمه :
 « هيا تقدم لتقبل هذه السيدة ، فلقد رأتك طفلا ملهة سوليك »
 فيضيق جاستون لوما بهذا الماضي إذ لا يرى فيه سوى « مجموعة
 الترامات واحقاد وجروح » .

كلن يأمل أن يسترد ذاكرة عميد له ماضيا سميدا هنيئا ، ولكن
 غنى غير بعض ذكريات الطفولة البهيمة المضيء ، تنكس أمامه الذكريات
 الأخرى وحشا محترسا لتحكم عليه بأنه فظ لا ضمير له ولا أخلاق ،
 فتجنم على صلوه وتدفعه إلى أن يقول لأهله :

« لو صح انى ابتكم لكان على أن اتيق من حلمي ليألف ذهني
 هذه الحقيقة التي هي تقيض أحلامي وآمالي ، حقيقة الماضي الثقيل
 بقلتها والوحشية » .

أذن فجاستون لن يسترد ماضيا يملا فراغ حياته ويضفي عليها
 قننى وجمالا ، بل على العكس سوف يجبر وراؤه ما هو قبيح .

أما عن خاتمة المسرحية ، فشاها شار مسرحيات أنرى مبنية على
 أرفض والتد : فكما رفضت تبرز في سورة سخطها فرصة السعادة
 مع فتاهها الفتى تعود إلى حقة فقرها وأهلها وماضيها ، نرى جاستون
 « المسافر الخاوي الوفاض » يتور في سخط الأس على مايدور حوله
 وما يعبرى في تواراة نفسه فيصبح في شهود ماضيه . « أذهوا عنى
 بعيدا - - أجل اننى أرفض ماضى بجميع شخصياته - بما فيهم شخصى ا
 فلكم حقيقة أهلى وأسرتى ، وحبى ولديكى الحقيقي ، هذا صحيح »

ولكن الامر بكل بساطة هو انكم لا عجولتى ، اننى ارفضكم وانلذكم ا
فتجيبه « فالتين » . حل حنت ؟ انك وحش عديم القلب ، لا يمكن
للانسان ان يرفض ماغيبه - ولا يمكن لاحد ان يرفض نفسه .

- حاستون : « لعلنى الرجل الوحيد الذى اتاح له القدر فرصة
تحقيق حلم يتناه كل انسان ، وهو ان يسو ماغيبه ، اننى الآن رجل
لكننى استطيع ان شئت ان اصيح جديدا مثل الطفل ، انه امتياز اذا
لم استعمله كنت مجرما ، اننى ارفضكم وانلذكم » .

ثم يلتقى جاستون بصبي صغير من افراد الأسرة فيختاره رفيقه
له لانه مثله فلا ذكريات ، خاوى الوفاض ، فينطلقان معا جديدين في عالم
جديد لهما .

ولتلقى في سنة ١٩٥٦ مسرحية اخرى لاوى تصور ذل الطفولة
حين يمر فى قلب الرجل الناضج حقدا وغشينة . فرواية « بيتوس
المسكين او مائدة العشاء » *Pauvre Béton, ou le Dîner de têtes*
تشير الى شخصيات الثورة الفرنسية ، وبين هؤلاء العشاء تبرؤ شخصية
« بيتوس » الذى يمر الى روسبيز . ويصوره انوى شخصيا يضم بينه
جتييه حرح طفل نشأ بفصل العطف والاحسان فى المدرسة التى كانت
تعمل فيها أمه غسالة ، وحي أثناء مائدة العشاء التى حمت أمام بيتوس
عطاء الثورة الفرنسية ، يصبح فيهم هذا الصدام الكافح « اجل ا
كانت أمى غسالة ، ظلت أمى تسفل «ملايات» المدرسة مدة عشرين عاما .
ولهذا السبب قبلتني المدرسة مجانا . كانت تسفل ، ملايات ، أسرتم
الملطحة بالزينة طوال عشرين عاما . وبفصل تنظيف حله البقع للمدرسة
برذائلكم صرت من أنا عليه الآن ، ذكورا فى القانون والفلسفة ، وحائزا
على اليسانس فى الطبيعة والرياضة والآداب والتاريخ واللغة الألمانية .»

ثم يصبح بصوت أعلى « والإيطالية ايضا ، فحين كان يذهب للمسرح
الى المقهى المحاور للبريون يحسنون الجمعة بعد العاصرات ، كنت أعود
الى حجرى وأستأنف الاستدراك منكبا على كتابى ويدي «سالدوش» .
وحين كانوا يمدون من سهرهم يرفقة العتيق كنت لا ارال منكبا على
دراسنى ، حتى يحين موعد العمل الليلي فى الهال «سوق باريس» فكتته
اذهب لتعمرغ مربط النقل بقية كسب بعض الدراهم ، ثم أعود الى
فراشتى لأنام ثلاث ساعات ، وكنت أفتبط ان تمت ثلاث ساعات ، وحي
صعد اول محاضرة ، كنت أنا اول من يدخل المدرج وأول من يجلس
فى الصف الاول وأطرق السمع وأفتح اذنى المريضين ، أذنى الطلاب ،

واحلق بعيني لأهل أكبر قسط من ذلك السلم التمتع الفياض الذي
كانت تنسجه لأهل دراما أي المبتلأ ،

ثم يضيف في صوت هادئ وبثيرة قبل على الحقد والكراهية :

« إن كنت يوما ما استحق سيفا مثلكم أيها السادة ، فسوف تلثم
على هذا السيف ذراعا أي الحمراءوا . »

وكما كان دوسير يتألم من ذل طعونه وضمف سبته وقبح منظره
وشره ففره ، كان بيتوس يشعر بالملذلة دائما ويسعى عبثا أن يلج باب
الطبقة الراقية ، فيرفض أسد الأثرياء أن يروجه إبتشه ، فيكتولر ،
Victoire التي أحبها بيتوس - تصبح شخصية منطوية على نفسها وقد
أصابتها الغرور والحقد .

ولكن تحتفظ القصة بطعمها كطهية ، سنفل المؤلف سلامة أخلاق
بيتوس وعدم تجاوبها مع المجتمع الذي يعيش فيه ، فجعله دراسة
الانحراف التي يصيبها له رملازه المساكين ليمسكوا منه ، وهكذا يبرز
السمر الهزلي نتيجة التضارب بين روح الحقد في شخصية بيتوس
وروح الهزل المتفشية بين زملائه .

ولكن هذه المواقف الهزلة لا تمنح من التفرح أو القاريء متق
الآلم في نص بيتوس ، ولا سيما حين يقتل في الزواج من «فيكتوار»
التي تقدم له هذه النصيحة :

« احتفظ بطابعك ولكن أنت نفسك ، انصحبك إن تظن فقرا ،
فالشيء الوحيد الذي كان يدفعني إلى حبك هو فقرك » .

وهي حين تصحبه بأن يظل هو نفسه ، محتفظا بطابعه الأعلى
تقصد أن تحبه واعتداده بكرامته ليسا مما دانه الأسيطة ، وإنما حما
احساسان دخلان عليه . ولكن بيتوس يعصب من هذه النصيحة ويقول
لها : « أشكرتك يا آنسة على هذا الدرس ، ولكن لو استسلمت يوما أن
أنقم منكم جميعا فبك أنت سوف أبدأ » .

وتنفر عنه المسرحية فاتها أبرزت ناحية جديدة عند أنوي وهي
قدرته على أن يجمع في عبارة وحقق بين المصير اشرابيلى والسمر
الهزل .

وصفة عامة ، يمكن القول بأن مسرحيات أنوي جميعا ، سواء
تلك التي يغلب عليها المرح والأمل ويسمونها « الروايات الوردية » .

و « الروايات البراقة » أم تلك التي يسود فيها الطابع التراجيلى من « الروايات السوداء » - تصور كلها دائما شيئا واحدا ، وترسم جرح هذا الضمير ونصف ما يشعر به من مرارة وسخط وحقد ، ثم تطرق به إلى عالم الخيال والأحلام ليهرب من الواقع في ومضات شعيرية ، وهذا الجرح هو الألم من نقص أو حوز أو فراغ - لا ميل إلى هلاجه ، فتسمى شخصيات مسرحه فلوصل إلى السعادة وإلى النكاح وتكافح لانتزاع « الأضغاب الرديئة » من حياتها وغسل « البقع والأوساخ » من ماضيها ولكن دون جدوى . فهذه الأضغاب الرديئة ، قد نبث في تربة القنور وفي قلب الطفل اللابل الذى لطخته الكذيلة ، قلب تقذى بالسخط والحقن مثل قلب يتوسى أو قلب يهتز .

وحين ينمو وهى الشخصية عند أنوى ، فتندرك الأم جرحها وتقلقة قعها ، يصبح هدفها الأسلمى الرقة فى النقاء والطهر ، ولكن لا تلبث هذه الشخصيات الجريحة أن تدرك أنها عبثا تحاول تطهير أدرانها وإن الأوساخ تتأبى على الطهر تأبى المنتصر الظاهر .

وعسارى القول إن مسرح أنوى - بالرغم من طامه الهولى - يقدم لنا فى سباق أحداث متباعدة متنوعة ، معنى واحدا وصورة واحدة ، هى صورة الإنسان البشرى الشقى بماضيه ، صورة الإنسان المتألم من هذا المؤس والنقاء الأبدىين ، ومن ثم تسود على مسرح أنوى فكرة رفض الحياة وبهذه ، وتبرز حقيقة معوجة فى هذا المسرح الهولى ، وهى أن جراح القلب لا يبرء منها وإن آلامه لا شفاء لها .

وحين يمرض أنوى لماسى شخصياته يتحدث دائما عن طقونهم وهذا أمر طبيعى ، ولكن تختلف نظيرته إلى الطمؤولة من نظرة بنية الأدباء : فعن الروالى الروسى « برومست » (Proust) يصور الإنسان وقد استرد طقونه وستر عليها وظفر بها ، أما الشاعر « بودلير » (Baudelaire) فيصور الطمؤولة المفقودة ويرى لضياع ما لا أمل من مودته .

أما أنوى فيقدم لنا الطمؤولة اللئيمة البقاء ، طمؤولة لم يفدها الإنسان ومن ثم لم يثر عليها من جديد . بل هى قائمة متصلة على العوام ، محتقة بطامها وبحيويتها فى ركن من أركان قلب الإنسان وهى ترفض أبدا أن تفتى أو تندثر ، بل أن الطمؤولة فى قلب الرجل البالغ لا تأذن لصاحبها أن يقتحم خمرها أو يصبث باستاوها .

وإن كانت الطمؤولة فى مسرح أنوى ترمز غالبا إلى الرخمة فى التكويس

الى الوراء والتعلق بالماضى ، فانه يحفظ عليها نضرتها ، ويصون دوامها -
ولا يسبح للمستقبل ان يطغى عليها او يتزعج تاجها ، فهي عنده اساس
حياة الانسان على حاضره وتحكم في مستقبله .

المساعدة عند انوى :

ممتاز انتاج « اوى » بالفنى والوفرة الى جانب الاصالة والجمال .
هذا الى انه يناقش باشكال التعبير ووقته الاحساسى . ومايراه
هذا الانتاج فى حيوية التطور بحيث يتمدد الآن على النواص تحديد مطلقه
فى تاريخ الاحب او المسرح ، والحكم عليه بصورة شاملة -

الا ان هذا التطور قد بلغ درجة نستطيع معها ان نحكم بان اوى قد
وقع فى الترك الذى يترص بالكاتب الماهر حين تطغى الصناعة الفنية على
نفس الماعى : فالاديب الذى ألف تشوة النجاح وطالب له تصفيق الجماهير
يرى نفسه ، وقد افرغ جوهر آرائه وعصاولة فلسفته فى انتاج شيايه
وياكورة مضحه ، مضطرا الى ان يحيد عن اهدافه المبيقة تلك ، ليعطى على
نفسه مكانها ، فيسند الى ذخيره من الابتكار ورصيد من الحيل الفنية
والبراعة التصويرية . يسند الى ذلك كله فيتخذ منه المدة ليثير الناس
بالضحك من أحداث التاريخ والتهكم بوقائع العصر رمزا ونليسا ، وهذا
ماقله بشخصية «الجنرال» فى رواية «الشلود الذهبى» (L'Or du barbare)

وليس هذا نقدا موحها الى اوى مادام للوئف مطلق الحرية فى اختيار
السبل التى تروقه لبهاء مسرحيته ، وما دام الجمهور يقر هذه المسرحيات
وتطيب له ، الا انما تحكم حكما موضوعيا حين نقرر ان ذخيرة تلك المبقرة
من الافكار تآخذ فى التضاؤل ، فيلجأ الى اذابة الفكرة فى فيض من
الانفاظ ، بدلا من التركيز والاسجاز - وهذا ما فعله أيضا فى مسرحيته
« ادبل » ، « ادبل » و « ارنيفل » Ornifle ، واذا كان يتمدد علينا التمكن
بما سقلمه انوى من المستقبل ، فانما نستطيع ان نلنس ان الانقلاب
الذى أحدثه أعماله فى تطور المسرح ، والتيار الجديد الذى مرى كالرعدة
فى نفوس الجماهير . هذا كله قد حدث وانتهى فى الفترة الاولى من انتاجه
وهى التى تنقضى بنهاية الحرب العالمية الأخيرة سنة ١٩٤٥ .

وحما يستوعى النظر ان مسرح اوى متجانس . اذ يدور حول لون
صين من الشخصيات . ويمالغ لونا صينيا من الموضوعات ، ويلتف هذا
كله فى جو واحد لا ينفصل ، وليس معنى ذلك انه يضح جميع امكانياته ،
او يطبقا شخصيته كاملة فى كل مسرحية من مسرحياته ، فخياله الملى

«التقدي» يقسم لنا في كل مسرحية ابتكارات جديدة ، ويتنقل بصواد عنه من زاوية إلى أخرى في كل رواية . اتساع معنى بذلك كله أنه على الرغم من اختلاف المناظر الخارجية على المسرح ، وعلى الرغم من تبديلها وتغييرها ، فإن المناظر الداخلية ، أي الحالات النفسية التي يمر بها ، لا تتكاد تتبدل في مختلف المسرحيات ، كما أن الأسلوب له لوارده الثابتة ، التي لا تكاد تخلو منها أية مسرحية له :

فمن حيث اللغة نرى أنصنا أمام مسرحيات مكتوبة بلغة تسيل إلى روح الشعر ، إذ أن أنوي - شأنه في ذلك شأن « جيرودو » Girardoux و « سالكرو » Salacrou - يتحاشى اللغة الدلرعة على المسرح ؛ فهو ينطق عباراته ويديج أسلوبه ، ولا يتراجع أمام إطلاق الثقات من حين لآخر في عفوية أشبه بالشعر الفتاني . ولكنه إلى جانب ذلك يصنع المجال أمام التصوير الواقعي . بل ويتحضر أسياما بالواقعية إلى السوقية والتعاهة . غير أن السرعة الخيالية تلتف من حدة حدة كله . فاشد ما يطيب لهذا المؤلف هو روح الدعاة التي تصعد فيها استخدام الاشارات التابعية ، الخارجية على تقاليد الأخلاق في عالم حيائي يسوده الهزل والمرح . فبعض المسرحيات ، مثل رقص الصومرة *Le Bal des voleurs* أو « رقصة مصارعي الثيران » ، *La Peste des toréadors* ليست سوى « ياليه » هزلي . فحدثت الفصتي تتخلى مع العقل والطق ، وانما نراء مسرحها بصورة شائقة محبة إلى النفس .

ولقد أجمع نقاد المسرح على أنه من أمرز الأساليب الهزلية في الروايات التي لا تانه بالتناسق أو سحاكاة الواقع - ادخاله المسرح في أحداث الحياة . فالمؤلف يتخذ من الأحداث التي تجري في « بروقات تمثيل » مسرحية ما ، وما يجري « وراء الكواليس » بها ، ومن سبيلها ، موضوعا لمسرحيته ، فيسند إلى شخصيات مسرحه تمثيل أنوار هؤلاء الممثلين ، فيخلق بذلك على حشبة مسرحه ما يسمى « بالوهم الهزلي » . وهنا يتالحق من الوي ، إذ أنه يسيل إلى مواقف التكرار ، إلى جعل شخصياته تشل المواقف الهزلية بعضهم إزاء بعض . وهذا ما تشاهده في رواية « البرودة المسرحية » (*La Répétition*)

وهناك حاسة أخرى ، في اتاحة المسرحي . ففي بعض مسرحياته يسود النور والأمل ، وفي الأخرى يحيم ظلمة اليأس وسواد انتقام . فهو مؤلف متشائم إلى حد ما ، وهذا متعصل عن « جيرودو » و « كوكنو » ليقترب من « سالكرو » و « كاسي » فهو يقسم مؤلفاته المسرحية إلى « مجموعة ورديه » و « مجموعة سوداء » وهناك مجموعة

ثالثة وهي التي يسمونها « المجموعة البراقة » ، أما المجموعة الراسمة فيسمونها « المجموعة المظلمة » وهي تلك المسرحيات التي يحرص لها للتفرج عند رؤيتها .

غير أن الفرق بين هذه المجموعات جميعا لا يكمن إلا في الخاتمة . فنهاية المسرحية لديه إما قطيعة وانقسام . أو توبة ونعاس ، وأما اختتام وموت ، أو صلح على مضمض مع الحب والحياة . بالأسود منها . يلامس الوردى .

والحقيقة أنه لا يمكننا التعرف بين هذه المجموعات نظرية فاطمة . لأن العناصر نفسها تلتصق مما هي كل مسرحية من مسرحياته ، أيا كانت المجموعة التي تنتهي إليها . وإنما تختلف كثافة المقادير في بعضها عن الأخرى . نهر للمسرحية لا يتبدل لأن الموضوع واحد . فهو دائما مشكلة السعادة التي يتعذر تحقيقها ، مشكلة التوب الأبيض الذي لا مناص من تمريره في عالم الشقاء والشر .

صحيح أن أقوى لا يحرص لفكرة وجود الله بطريقة مباشرة كما يفصل « سالكرو » مثلا ، ولكنه لا يكتم عن طسوق فكرة المطلق ، مع التسليم الضمني بضم وجود الله ، وإن الظاهر أو السعادة التي تصبو إليها شخصياته هي حالة مطلقة من السعادة ومن الصلة بين الأرواح ، ولا يمكن لهذه الصلة أن تتفتح وتردها إلا في خلاص الحب ، وغالبا ما تحصل الحياة عند الحالة أمرا متفجرا بل ومستحيلا .

وإن « وجودية » أقوى ، بالقدر الذي يرتبط به أقوى بالتفكير السائد على عصره ، تتميز بطابع خاص . هو إبرازها لا يبعث على النل والمهانة ، والحياة عنده دائما نذل وثوب . فهو يحرص أمامنا شخصيات حطمتها الظروف وحقتها الأحداث . ثم تنصلي لهم حتى الأوضاع كارة . وسع طبعهم تارة أخرى ، لتقيم في وجوههم سدا يحجب عنهم الخير المثالي أو الأذهار الكامل الذي تنتميه نفوسهم من الأساق ، وبمد أن تراه حقيقة قريبة المثال ، لا تلبث أن تغيب عنها هذه الحقيقة وتثبت كل غير رجعة .

وهكذا تصبح مسألة الإنسان في تصور أقوى وخياله ، أنه يسمي بدافع من طبيعته إلى الطهارة والسعادة التي تأمى الظروف أن تجود عليه يوما . فكما رأينا عند « كاسي » أن حقيقة السحب والحمق في الحياة تنشا من طوعه في تحقيق المثل والمنطق الذي تدفوسه أحداث الحياة بالأقدام . كعصفه غريعه أقوى أن المزج من النار والقدرية ،

والخوف من خيبة الأمل ينشأ من رغبة متاملة في تحقيق سعادة الطهارة
والسلام والنجاة .

لذا فإن المخطوط الذي تحكم مسرح أبوى تنسم بنظرة شاعرية وخيال
من عرض المظاهر ، ومرح يشوبه سواد السحرية . وتساؤم في الهم
والذكاء ، ورقة عاطفية في القلب ، مما يطبع شخصيات هذا المسرح
بطابع رمزي صيد عن الواقع ، تطلب عليهم أحيانا روعة تراجمية ذهنية
وعنيفة . وأحيانا هزلية جادة تقرب من التهريج . ومن ثم تنطبع لغة
هك المسرح بهمة الميزات ، فتتأرجح اللغة بين الصاعرية الرقيقة الهللية ،
والسوقية للتصفة للتصويرة .

ويمكن تقسيم شخصيات أبوى في مسرحياته إلى ثلاث ثلاث :
الفئة الأولى جماعة الأغصاء الثلاثة ، والثانية جماعة المستهترين بعبود
الأحلاق ، والأخيرة جماعة الأبطال الصمدية .

من الناحية الفنية يرى أن جماعة الأغبياء الفاضلين يعرضون
أمامنا كرسم كاريكاتوري : ومن ثم فكأنهم الطبيعي بين شخصيات
« المجسوة الوردية » من مسرح أبوى ، حيث يقومون بنهمة التهريج
ليخطئوا من حدة التوتر الذي يشهده المنصر التراجيدي في هذه الروايات
ومن ناحية أخرى يصيغون إليها عزلا لأدعيا ولونا فاسيا من النقد .

ولقد سبق للشاعر « موميه » Momi أن جمع في ادخال
جماعة الأغبياء الفاضلين هؤلاء في مسرحياته ، ليصور مجبا يشعروا إلى
السحرية ، أو زويا مضموعا . إلى غير ذلك من أنماط الاسترخاس ،
ولكنهم جميعا يثيرون المظف لا النقور في قلب المتفرج . كما أن غيابهم
أو فشلهم لا يسبب لهم ادلا لا أو مهانة . أما أغصاء أبوى فيبدون أمامنا
في إشاعة الفقر المنفرة إذ يهبط غباؤهم بمركزهم الاجتماعي الرخصي
الذلة والامتهان ، ويصيح حياتهم بؤس أشد وشقاء أخص .

ولكن ليس معنى ذلك أن أبوى يمتد الففراء ، إنما هو ينضمي
الفقر ولا يفرق بينه وبين البؤس والشقاء ، بل يرى فيه ادلا لا لنفسه
وحسنا للحياة . لذلك كان المنصر الهزلي الذي يصدر عن هؤلاء الأغبياء
القائمين ليس من نوع المرح للكشف المبهج ، إنما يساعد على خلق
روح المظف والقسوة .

أما من الناحية الإنسانية فإن جماعة جماعة عبارة عن كائنات تجردت

من أية شخصية ، فحلتهم الحياة آلات تتحرك وتسعى وراء رغبتين أو ثلاث هي الإفراط والنهم وغرور الأوهام .

وعند الرغبات تستلزم قسطا من الأناية . لا يلبث منه أن تتحجر القلوب ويخبر ما بها من استعداد ولو حشيل المفهم والاستمارة ، الى أن تجهز عليها صروف الحياة في علف وقسوة .

وهناك فارق رئيسي بين جماعة الأنبياء الفاضلين وجماعة المستهترين هي أن أفراد هذه الجماعة الأخيرة ، حين يتلادى كيانهم ، إنما يكون عن وعي منهم واحساس بذلك ، ثم تصل بهم الحال الى قبول هذا الوضع والاستسلام لهذا الضياع . وأخيرا يملكون على نفسيته وتسميته .

ويذهبى ان الانتقال من هذه الجماعة الى الأخرى أمر تدريجى ، فالنوايق طليقة ، يمكن أن يثبث وعي عبى فاضل ليصبح فى عداد المستهترين ، والعكس صحيح كذلك : فمثلا فى رواية « البروفة المسرحية » ، لو أن « هيرز » الدون جوان الكبير تحول لحظة على يقظته ووعيه لتحول هذا المستهتر نجيبا من الفاضلين .

أما الشرير الحقيقي فهو الذى لا يكتفى بأن يقبل حياته على الوضع الذى هي عليه ، إنما يسعى الى الابتال فى الفساد ونشره فى أرجاء الحياة ، لأن الشرير يتلذذ بحياة الاستهتار ويستطيع الفساد ، فيميل على أن يظهر بقوده فى الآخرين من حوله .

غير انه قد يحدث أن اضمى الأشقياء بسبب الى الخروج من شفاقة قيسى فى حياته الخاصة شعورا أقل بشاعة أو أكثر طهرا واخلاصا ، وهذه الفئة من الناس « موجودة » فى واقع الحياة « وموجودة » كذلك فى مسرح أبوى كالحال مع « جوستا » فى مسرحية «الموتوخشة» فإن أفراد هذه الفئة ينظمون الى جماعة الإطهار السعداء وتستهوهم فضائلهم ولكنهم لا يبرؤون على اللحاق بهم .

وجماعة الأطهار السعداء هي مسرح أبوى هم الذين يعرفون ممتة الحب ، ويحتارهم دائما من الشباب اليافعين ، ويقدمهم فى مسرحاته متتى متتى ، أما الحب الذى يستيق ويتوطد فى قلبه المجازز ، فهو غالبا حب مريب أو غلظة تثير السحرة .

فالحب عند أبوى - كما هو عند « موميه » Musset يتألق فى قلبين ما زالا قريبين من مرحلة الطفولة ، ليحتفظ بسا له من نضرة وبساطه ويكون ثالثه ظاهرا نضيا الى حد يميل منهة الحب على تنقية نفوس

كل من يسهم ، ويضئ العالم من حول المحبين ، فإن اعترضت مسيل
هذا الحب عقبات صمدتها حتى الناس وميلهم الى الاسامة ، ثم استطاع
هذا الحب أن ينتصر ويتغلب على هذه العقبات - دحلت المسرحية في
« المجموعة الوردية » وبدا التفاهم والولام يسودان دنيا أنوى .

أما ان تسلط هذا الحب امام جدار المستحيل ، فقد نجح مسود
الاسامة التي تصدر نجات بالمحبين دون أن تترك امامهم أدنى أمل أو متعة ،
سوى ذلك الصياء الحالم الذي يلح لحظة في قلب المحبين . وإن كان
لهذا الحب أن ينتصر في مثل هذا الموقف ، فالشئ الذي يتبقى أن يدفعه
المحبين ، ليتلقوا حزمة صرخة النار ، هو أن يعضوا عينيها في
أغنية عن البؤس والدمار الذي يسيطر بها .

وهنا يبرز صراع نفسي مرير وجرة قاسية : فالشخص المتسلط
لل الطهر والسعادة ، أما أن يقبل هذه السعادة بدافع الانانية ، حديراً
ظهر لبؤس البشر ، وإما أن يرفض هذه السعادة ويبذلها ليصلح مع
البؤس والفساد ، مؤثراً بذلك كبرياء السخط .

وشخصيات أنوى الاصلية حين تقف وسط هذا الصراع وتلك
الجهة ، لا تردد في بدء الحياة لما فيها من حلف يفيض بين الخير والشر ،
والكذب والصدق ، ولح الساطة وسود البؤس .

ولكن نقف على الدافع بهم الى بدء الحياة والمعنى العميق الذي
تستشفه من موقفهم الحاسم ، يجدد بنا أن الفصل الأول في شرح مسرحية
« التوحشة » التي بنجل فيها رفض السعادة ونيل الحياة .

مسرحية « التوحشة » مفرقة في أحداثها القاسية ومبينة بسود
جوها ، ولو أنها واثمة في تركيبها وقوتها ، فكل فصل من فصولها
الثلاثة سرى من رادة مختلفة للمشكلة التقليدية في مسرح أنوى ،
ونمى بها مشكلة السعادة التي يستحيل تحقيقها .

المنظر فيها كئيبة ممتدة عظمى متواسع ، تدل فيه أسرة من
خسة من الصاب البائس ، يهرون على مختلف الآلات الموسيقية -
ولذلك هنا أن أنوى يميل دائماً الى تصوير الفاضل من أصحاب الفن ؛
ثالثة البكر « تيرير » بقية طاهرة في قلبها ، ان لم تكن كذلك في
جسدها ، اد ان بيتها البائسة كد لطقت جسدها حين كانت فتاة
يافعة ، لهذا فهي تشرع بالمار والجيل من حياتها العقيمة ، ومن أسرتها
الدليلة ، بل وتصلح من التصدع الذي معانيه يسبب هذا اليأس لحياتها

وأمرتها - ويرد هذا السحور بالمار والنجل من تعرف إلى القتي
 « فلوران » - فهو وسيم جميل ، كريم الاخلاق ، يخفى في الموسيقى ،
 وبالرغم من أنه موسيقار شهير فقد هام حبا بعائلة الكمان هذه البالية
 وصمم على أن يشتغلها من يؤسها ليحب لها السمادة التي يعمر إليها
 قلبها -

ولكن للأسف الشديد نجد دائما أن المذنبين الذين حطمهم
 الحياة لا يرون في عطف الكرماء عليهم ، وحلب السوء ورعايتهم لهم ،
 رقة ولطفا تعزيهم وتواسيهم ، بل يرون في هذا كله اعادة ترواك
 السخط في نفوسهم وتقيم سدا حتما يصعب الاعتراف بالفضل والجليل -

وهكذا ترى قلب « تيريز » يؤخذ حيا بالفتى « فلوران » ،
 فتجذبها هذه الفرصة النادرة التي تقدم لها نجدة اجتماعية ، ولكنها
 - مع ذلك - على أهمية كراهية هذا القتي ورفض الهمة التي يقسمها
 إليها وينتهي الفصل الأول على هذا النحو -

وبعضنا الفصل الثاني أمام هذه الفتاة في بيت فلورانه الفاجر .
 وقد أصبحت خطيئة ، واصططحت بها إلى هذا البيت والفسا البوهيمي
 الكحل ، وهو رجل شره لا اخلاق له . ولكن لماذا صممت على اصطحابه
 معها إلى حياتها الجديدة ؟ لعل السبب أنه يطيب لها اذلال العالم السفلي
 الذي صممت على تركه ، في شخص ذلك السحور الفاضل - ولكن هناك
 دائما آخر أكثر تعقيدا وسوادا . فهي حين تحمل ذلك الصبيح البائس على
 أن يرغل في عيوبه ودنائه ، بفعل ذلك لكي يتحل به الحق والسخط على
 الصيئة . أما هو فبالطبع لا يدري ولا يفهم شيئا من ذلك . فيقول لها -

« سخطي ؟ عن أي سخط تتحدثين ؟ » وعلى من تسخطين ؟

فتجيبه تيريز : « عليه وعلى كل ما يشبهه هنا ، على بيته الذي هو
 بدا طاهرا ومرحيا يمشالك في اليوم الأول ، فاما ليوضح لكم فبما بعد
 انكم لم تغفلوا لأجله ، أي سخطا أيضا على أثار بيته ، فلا يبدو أن
 قطعة منه نطق أن ترائي ! انتهى يا أبي أهرول بسرعة حين اعبر المصالون
 سفردى . انظر إلى هؤلاء النساء الميائز المعلقات داخل البراويز ! »

وما أن يشعر فلورانه بما يدور في ذهن تيريزه حتى يبدل قصارى
 جهده ليخرجها عن سخطها ، فبما لها حيا قوي الطهر . إلى حد يزول منه
 ماغيبها المائق بطلها ، ويقدم لها أموى في هذا الوقت سوارا دفيقا
 صبا ، صواه أن السعداء لا يعهسون شيئا على الاطلاق ما يدور في حياة

الفقره . بل لا يلون شيئا عر الحياة في سبراها الناس . ولا يعلمون شيئا عن اليأس والقسوة . الى ان تقول له إلفنة . و الآن وقد طفت مرحلة اليأس فاني املت حبك يا فلوران . اد اني ادخل في ملكة لا تستطيع ان تنبص فيها لتخرجني منها . لانك لا تعرف ما معنى الألم ولا الايصال فيه ! أنت لا تعرف معنى ان الانسان يفرق ويتلطم ويرتدى في الوحل . . . أنت لا تعرف شيئا يتعلق بالبشر يا فلوران . .

ولكن لحسن حظ فلوران انه يعرف اليكاه . فحين غمره الألم لفعله في قضاء حرج المرأة التي يحبها ، سالت منه دعة ردت اليه كبرير وصالحتها مع الحياة . ومكنت من قلبها فرس الحب ، فتقول له . « أه يا حبيبي وأنت أيضا يعرف قلبك الشك ؟ حل قتالم ؟ لاذ لست غنيا بمعنى الكلمة ! » .

وسمى ارتدت الفتاة الى السعادة طرقت في عتف والدها من ذلك للنزول القاسر ولست في شخصه حاضيتها المثقل باليأس والعار .

وينتهي الفصل الثاني على هذا الحل المؤقت . ليكتشف لنا الفصل الثالث والآخر عن تطورات جديدة . ان تقرير تستعد للزفاف وتقبس رداء العرس الابيض وهي تكسر بالسعادة للشوبة بالقلوب . فهي تحاول جاهدة ان تتعلق بوعود حياتها الجديدة لتثق بها . ولكن احساسا بالعدم يمتز في قلبها ، وما هو ذا ما صيها جاء في عتف ووحشية ليردها اليه .

فلقد أقبل والدها كالمجنون ليقول لها ان صديقه عازف البيانو ، الذي كان حبيها قبل ان تهيم بحب فلوران ، قد جاء لطاردهم ، وهو مصمم على قتل فلوران . حاولت تقرير ان تنقد سعادتها ، وحببت اللصاح على هدين الشعبيين اللذين جاءا ليعبداها الى مصيرها القديم ، وطردتهما من بيتها . فاحتما وقد استسلسا للذل والمهانة وأدركا انه يجب ان يرضا عن حياتها حرمها على سعادتها . وعنده تيقظ في قلبها اليأس الذي كان يكمن مخافيا في أعماقها . على حين ان فلوران كان على أكثر ما يكون رقة وسعادة ، فحلس الى البيانو ليحزف لها مقطوعة يهدبها اليها ، اما هي فأخذت تسم له بالفاظ الوداع التي لم يسمح منها شيئا وتركته توم العرس الابيض وخرجت حاملة حقيبتها المصممة السائبة وهي تقول :

« هل تفهمي يا فلوران ؟ عشا أحاول الفش أو النجاح ، وأن أغلق عيني بكل فزاي . . سألتقي ذاتما وأبدأ بقلب صال في مكان ما لحول ببس وبس السعادة . . »

وفي خلال هذه المسرحية المؤثرة في كل مصولها، تلتمس من وتتصارص

أنكار وموضوعات عدة ، ولكنها كلها تدور حول الطهر المفرد ورفض السمادة ، لأن الطهر حين يكون حقيقيا معناه السمادة ، فهذا شيء واحد في نظر أنوى ، لأن شخصياته لا يمكنها أن تقبل السمادة إلا كأزهار للقلب - وهذا الأزهار يستحيل ما بقيت في القلب بقية من البؤس والرذيلة أو آثار الانانية والخنق .

فأول فكرة يحرص لها أنوى في الفصل الأول هي أن البؤس ذو للإنسان ومهانة للحياة - وهذا أحد الآراء التي يؤمن بها أنوى - فالعمر وشذوذ الاخلاق أمور تصاعف من الرذائل ، وتريد الافراط والمذخ فيها . ويجعل الضرر أكثر غلبة والنفوس أكثر ضمة ، وإن كان البؤس يتغير بالإنسان إلى المهانة ، فهناك سمادة يحسن أن نسميها «الحظ» بما يسميه من الشراء وحسن الطالع ، ولكنه يتضمن سموما كثيرة ، إذ يجعل النفوس صالحة عديدة الاحساس ، ويحزلها عن الآخرين .

ولقد حرص أنوى على أن يصور قلوبا في صورة مثالية ، فاجتمعت لديه السمادة والفصيلة ، كما أنه ينسج بالصقرية والجاه والاحلاق العظيمة ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفهم تميز التي يحبها -

أما تميز ، فهي شيء تمام الوعي مدى الآخر العبيء الذي ينجم عن البؤس ، ومدى العذاب الذي يتبره العار والحيل . وإن كانت قد رفضت السمادة وعدلت عن الهروب من ماضيها تحت حماية من الحب تملأها بعيدا عن هذا كله ، فهذا يرجع إلى أن أنوى يحرص على أن يبرز في مسرحياته فكرة المحسن الذي يقصد كل إنسان إلى ماضيه ، ولا يترك له رجاء في تطهير حياته الدسة المظلمة -

فكما فعلت هذه العناد ، وأيا كانت إرادتها ، فإن تتأقلم في منزل فلوران العثم ، وتستظل دائما بغير البائسة الفاشلة ، هذا إلى أن شعورا آخر يستأثر بقلها ، هو شعور التضامن المقدس الذي لا ينقسم بها عن ذوي قرابتها ، إنها تتفهم ولكنها تنسى اليهم ، بل رلى أعماق نفسها تحبهم ، فمنا تحاول أن تلص عشراء ماضيها المرورى وحاضيتها ، وعينا تحاول لدلالهم وطردهم من أمامها - فهي في الواقع تستمسك بهم وتحرس عليهم ، ولا تود أن تنفصل عنهم لسمادة أشبه بالهروب من ميدان القتال .

إنها لا تود أن تنجو مفردا - فلما استحال عليها أن تظهر إلا بخيانة ذوي قرابتها في التضلي عنهم ، آتود على السمادة روح السخط والتضامن مع المجردين ، واندفعت بوثبة من الحب الكامن نحو البائسين .

تأبئة السلامة التي كانت سمزلهما عنهم لتستسلم لصبح لا تشك في
قوته ، ولترطم في صحتها للأعزل بصخور الحياة الصماء .

هذه صورة من صور رفض المسامحة في صرح أنوى ، السعادة التي
يرفضها الانسان البائس لان ظروف الحياة من حوله لمرض عليه هذا
الرفض ، اذ تجعل السعادة متعذرة ومستحيلة عليه . وثناو هذا الرفض
تدهيم روح السخط ثم الإيغال في اليأس والقنوط .

ويعرض أنوى هذه المعاني أيضا في مسرحية «أوريديس» (Orestes)
ثم في « أنتيجون » (Antigone)

ويأبى أنوى أن يصور لنا الشخصيات التي ترفض السعادة في صورة
الانسان المجاهد أو المظلوم على امرء ، بل يصفي عليها نيل النفس الكبيرة
التي ترفض الحياة على ما هي عليه ، لأن الانسان الذي يرفض السعادة
يقدر عندئذ ان الحياة منفره ذاتها وقاسية أبدا ، قايى الا المزار الى
نطاق الجحيم هذا لكيلا يخون روح التضامن القدس مع البشرية .

وهكذا يفتي أنوى على هذا الرفض إباء وحسما وولاء ، ويجعل
الرفض صدى مبللا ، اذ يصح صيحة الاسفل الثالث في بقاء الحياة ،
ويكسبه دوبا قاسيا ، لتسمن هذه الصيحة في ليل حالك لا يلعب فيه
نجم يهدى ، ويتوحد صداها في سماء لا تعرف دحة الخالق ومحبته ،
ولا تعكس لحن السلام في قلوب البشر لتتطحن للظلم والسعادة .

الباب الخامس

مبج طلبة في المرفق

٩ - نشأة مسرح الطفلة

في شهر يوليو سنة ١٩٥٩ ، نظم المعهد الدولي للمصرح سلسلة من المحاضرات على صورة مؤتمر أسماعها « محادثات هلمسكي على مسرح الطفلة » والتي كلمة الافتتاح فيها راند مصرح اللا مقول في فرنسا « يوجين يونسكو » EUGENE IONESCO واسمتهل حديثه قائلا :

« يسعد أسى من مؤلفى مسرح الطفلة بل أظن أن هذا الأمر حليفة لا شك فيها : إذ أسى هنا لأسهم في المحادثات المتعلقة بمسرح الطفلة ، ومن ثم أصبح هذا أمرا رسميا . والآن ماذا تعنى كلمة الطفلة ؟ التى لم أحصل على درجة الدكتوراه فى المسرح ولا فى فلسفة الفن إنما أنا على أكثر تقدير واحد من رجال المسرح .

« فإن أظن أن كانت فى بعض الآراء فى المسرح ، نكلها تنصب خاصة على مسرحى لأنها تسبع من تجربتى الخلاقة ، وأمل طبعاً أن القواعد التى تفصل بين تخصص الآخرين أيضاً لأن الآخرين دائماً فى قرارة كل واحد ها .

« ومهما يكن من أمر ، فإن القوانين المسرحية التى اعتقد اننى اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة . أنها لا تسبق تطور الخلق العنى أما تبنيها وتأتى لاحقة له ، فقد أنتهى من كتابة مسرحية جديدة ثم لانتست أن تنمى وجهة نظرى فيها عميقاً ، من قد يحدث لى أن أدانى مضطراً على مناقشة نفسى وينتهى بى الأمر إلى أننى لا أدرى هل كنت لحنى سفا ما أنكر فيه وهل كان تفكيرى يمر دائماً بما اعتقده ؟

« غير أننى أمل أن تصمد وسط هذه التقلبات بعض المبادئ الأساسية التى استند إليها من وهى وندافع العطرة أيضاً ، ومرة أخرى أعود فأقول . اننى لن أحسبكم هنا إلا عن خبرة شخصية بحتة . »

ثم ينتقل • يونسكو • الى تعريف كلمة الطليعة مستندا الى معناها
الذى يشع الى السامر التى تتقدم الجيش أو سبقتها لتسهل لدخوله في
المعركة • وبالمقاييس الى ذلك تتكون الطليعة في المسرح من عدد قليل
من المؤلفين المجهدين المبكرين أو أحيانا من مخرجين مبدعين ، لا يلبث
أن يلحق بهم ، بعد فترة من الوقت ، عامة المستلئين والمؤلفين والمشتغلين
بالفن المسرحي •

ومن ثم تكون الطليعة ظاهرة فنية وثقافية مبادئة • وهذا يتشبه
مع الحسى الحرفى للكلمة • فهو بمثابة بدعة في الأسلوب أو وعى جديد
واتجاه تتخذ النخبة الى التعبير ، ثم لا يلبث هذه البدعة في الأسلوب أن
تفرس نفسها ولا يلبث هذا التغيير أن يصير كل شيء • وهنا مصداق
أن الطليعة لا يمكن أن يعرف عليها أحد في بدايتها إنما تعرف عليها
بعد أن تنجح ، وبعد أن يقبل الآخرون على السير وراء مؤلفي الطليعة
وقبائليها أو بمعنى أدق بعد أن يقيم كتاب الطليعة وفماؤها مدرسة
تعود ونحس ، وبعد أن يصيروا أسلوبا ثقافيا قد حرص نفسه وغرا
الحصر الذى يعيش فيه •

وهكذا لا يسنى لنا أن ندرك وجود الطليعة الا بعد أن تزول عنها
سمة الطليعة ، بل بعد أن تصبح • المؤخرة • أى بعد أن تلحق بها بقية
الفرقة وتذهب الى أيمن منها •

وعمل حين أن مسلم الأدباء والمؤلفين والمفكرين يصمغون انهم
يشمون الى عصرهم • ترى المؤلف الثائر المجد يحس انه لا ينتمى الى عصره
بل انه ضد روح ذلك العصر • وحقيقة الأمر أن المفكرين والفنانين
يخطرون تدريجا الى أن يصلوا الى وضع يظنون عنه جامعين
ويؤمنون أنهم قد استقروا في ثبات على نظام • ايدولوجي • معين
وأطابوا الى أسلوب في صدد ، وازداحوا الى نظرة اجتماعية معينة
وبرعوت وأصبح أن هذا الذى استقروا عنه مطابق لروح عصرهم •
وهم لا يدرون أن ما أطابوا اليه حربل مزعزع وأن كل هذه المفاهيم
تزعزع من حولهم • قصى الواقع بعد أن ستة المائة تأتى هذا الاستقرار
الموهوم في الانحاف الفنى ، فما أن تتوطد أسلوب أو منها حتى يسقه
ويتقدم عليه أسلوبه أو صلا آخر ، وما أن يشيع تعبير أو أسلوب في
التعبير حتى يبل وينتهي عهد • وما أن يقال شيء حتى يصيحه الصا
والزوال وتظل الحقيقة فيما وراء ما قيل •

ورجل الطليعة مثله مثل عدد داخل المدينة يعمل على بت العربة

بين أعمالها ويتردد عليها وينادي بأن النظام القائم كله تأخر ورجعية ، فهو يثور على كل أسلوب في التعبير قد توعد واستشر ، ويناقض كل نظام لغوي قائم ، يقصد كل ما هو إمامه وكل ما هو معاصر وينادي بقطع العلاقات الفنية مع الحاضر ويمثل المأخوذة التي تسمى دأبة إلى التجديد .

اذن فما نسيه مسرح الطليعة ، إنما هو بمثابة مسرح على هامش المسرح الرسمي أو المسرح المعترف به ؛ وعن ثم يبدو أنه يهدف إلى ما هو أعلى وأسمى عن طريق سبيل التعبير والموسوعات التي يحرص لها والمصريات التي يمر بها .

وطالما انه يتميز بالبحث عن الصموية وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميسور ، فمن البديهي أن يظل هذا المسرح محصورا على الأقلية من صفوة الناس إلى أن يستسيغه الجميع ويصبح مسرحا سهلا ميسورا ، فمسرح الطليعة شأنه شأن كل فر حديد لا يمكن أن يبدو شعبيا منذ البداية .

وعينا أن كل محاولة للتجديد تقوم في وجهها معارضة الرجعيين المتسكنين بالتقاليد المتينة ، ويساند هذا التكفير الرجعي تيار خطر هو تيار الكسل اللغوي ، فليس من المقبول أن مؤلفا مسرحيا يسمد حتما أن يكون غير نسجي ، كما أنه ليس من المقبول أن يعتمد كل مؤلف مسرحي أن يكون حتما شعبيا . يجب أن يكون مجهود الفنان والتأجبه بعيدين عن اختبارات الانتهازية أو الوصولية ، وعلى ذلك ينتهي الأمر بمسرح الطليعة إلى أحد وضعين :

أما أن يظل غجر شعبيا فلا يعترف به أحد ثم لا يلبث أن يحتفى وكأنه لم يكن .

وأما أن يصبح بمزود الوقت شعبيا وتعترف به أغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم .

ونعرب لذلك مثلا من علوم الطبعة والجغرافيا ، فجميعنا يفهم اليوم المبادئ الأولية لهذه العلوم ، ولكن حين ظهرت هذه المبادئ ونادى العلماء بنقائون المبادئية مثلا وبأن الأرض كروية إلى غير ذلك . كانت هذه المبادئ منسوبة على بعض العلماء فحسد ، ولم يعثر العلماء ولم يحطر بال مكشفي هذه المبادئ أن يجلوها شعبية ، ولا يستطيع أحد أن يلومهم على التعبير عن حقيقة لا تقلها إلا الأكلية من صفوة الناس ، هذا لأنهم عبروا عن حقائق موضوعية لا شك في صحتها .

وانما لا ينبغي أن نتعرض لأوجه التشبه بين العلم والفن انما هو
 أن نقول أن كل مؤلف مجيد انما يستفد أنه يسمى إلى كشف الحقيقة
 وأنه يصل لأجل الحقيقة ، فالمشكلة التي تعرض أمام المؤلف المجد في
 أي عصر هي أن يكشف الحقائق ويسعى إلى التعبير عنها بالصورة
 التي تلائمها ؛ فلكل فكرة أسلوبها الخاص في التعبير عنها - وبقيا أنه
 صيأتي أسلوب التعبير عن الحقيقة الجديدة متكررا وجديدا وغير متوقع ؛
 إذ أن هذا التعبير في نظر المؤلف المجد هو الحقيقة عنها - فبدأ بأن يعبر
 عن هذه الحقيقة لنفسه أولا وحين يقولها لنفسه عانه يقولها للآخرين
 أيضا ؛ فهو لا يبدأ بكشف الحقيقة والتعبير عنها بالجمهور الشعب اسما
 لنفسه أولا ، فيفهم أمثاله من صعوة الناس وبالتدريج يفهمها عامة
 الناس ، لكنه لا يبدأ بالتفكير في شخصية الحقيقة التي يكشفها أو في
 شخصية أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة الجديدة .

أما اذا أراد المؤلف المسرحي أن يقدم مسرحا شعبيا بأي ثمن فانه
 يتعرض لخطر بالغ ، وهو أنه ينتقل إلى الشعب ألوانا من الحقائق لم
 يكتشفها بنفسه انما وصلت اليه عن طريق آخرين ، فيتحدث المؤلف إلى
 حرية وسيطر من الدرجة الثانية بدلا من أن يكون خلاقا .

فالخلق المسرحي الأصل يعبر في النفس ورغبة ملحة ، وهذه الرغبة
 يجب أن يتوحد لها في نفس المؤلف الاكتفاء الذاتي دون أن تقدم هي
 ذلك حسايا أو تعميلا ؛ فالتشجرة شجرة ولا تحتاج إلى تصريح من أحد
 لتكون شجرة ، كما أنها لا تتسائل هل كانت شجرة أو شيئا
 آخر ؟ ولا تعرض على أن يعرف الآخرون أنها شجرة - انما هي موجودة
 وقائمة وتعلن عن ذلك بمجرد وجودها فبفسه . هذا إلى أنها لا تسمى
 إلى أن يفهم الآخرون ، فلا تكسب نفسها صورة مفهومة أو أكثر فهما
 ما هي عليه والإدما كانت شجرة ، بل تتغير صورتها لتصبح تفسيرا
 لشجرة .

ومكذا الحال مع السبل الفني أنه موجود في ذاته وهذا يكفي ؛
 بنفس النظر عن انبثال الشعب عليه ؛ فرحل الطليعة يقبل أن يكون
 مسرحا بدون جمهور ، فالجمهور سوف تأتي من تلقاء نفسه ويعترف بهذا
 المسرح ، تماما كما استطاع أن يسمى الشجرة شجرة دون أن تكثر
 الشجرة بأنه قبلة يقوم شيئا منها .

هذا إلى أن المفهوم العام عن الشعبية في الإنتاج المسرحي مفهوم
 خاطيء ، إذ يرى الكثيرون أن المسرح الشعبي يجب أن يكون مسرحا موجها

للضعفاء ذهبيا وهي ثم تكون رسالته رسالة • تهذيب واصلاح وارشاد •
وكانه مدرسة ابتدائية •

ولكن حقيقة الامر هي ان العمل المسرحي ، مثله مثل كل عمل فني •
يجب ان يكون الهاما اصيلا صادقا يتغلوت عمقا واتساعا على قدر موهبة
الفنان أو عبقريته ، ولكنه يجب ان يظل الهاما اصيلا لا يدين بشئ لأحد
الا لنفسه • ولكني أعتنى لهذا الالهام ان يردعه ويستتج يجب ان يطلق
الحنان للخيال حرا متحررا من جميع الاعتبارات الخارجية والشاوية مثل
الاحتشام بصير ذلك العمل الفني أو مدى شعبيته • وفي أثناء ازدهار
الالهام وتفتح الخيال تتكشف الهاني من تلقاء نفسها فتبدو واضحة
لبعض الناس والقل وضوحا لبعضهم الآخر •

ويجب وحل الظلمة كيف يزعم المؤلف المسرحي أو يطمع في أن
يخاطب جميع الناس وأن يحتل مفهم فجياع لا يقول على حين أن
الأذواق تتفاوت والمقول يختلف بين مجموعة محدودة من الناس • فكيف
للجماهير أن تنفق بشأن رأي في أو اقتناع مسرحي ؟ فالمؤلف الفني
يزعم أنه يتوجه بالمطلب الى الشعب بأسره عليه أن يزلف مسرحية
• موحدة المقاييس • مثل الملابس الجامعة التي لا تأخذ في الاعتبار
تفاوت الأحجام وتباين الأذواق • ونحن نود مثل هذا المؤلف أن يخاطب
الحصيص نرى أنه من الواقع لا يخاطب أحدا على الإطلاق ، فالأمور التي
تهم الناس جميعا صفة عامة لا تفتي كل انسان على حدة الا بقدر
جد يسير •

هذا الى ان الخلق الفني يحكم جدته وابتكاره يبدو عملا دلائيا •
لهو بثورته على المؤلف يصدم ذوق الجمهور ولا يمكنه ان يعمل غير ذلك
لأنه لا يسلك السبل المألوفة ، بل يسبق لنفسه طريقا جديدا بمفهومه •
فيتمتع على الناس في البداية أن يمشوا الطريق الذي الكره ليسيروا
وراءه • وهكذا يصنع العمل الفني غير شعبي •

غير أن الفن الجديد يبدو في ظاهره محسوب قبح شعبي ؛ فهو غير
شعبي لا يحكم جوهره وصيله • إنما بسبب ظهوره غير المتوقع • أما
للمرح الذي يزعم أنه شعبي فهو أكثر بعدا عن الشعبية من صرح
الظلمة • لأنه مسرح يود أن يقرص نفسه في كبرياء وعزوفة ، تفرد
طبقة موجهة تزعم في استقرابية واعتداد أنها تعرف مصدا ما يحتاج
اليه الشعب فتقرص عليه ألا يحتاج الى شئ آخر غير الذي يريدون أنه
يحتاج اليه ، والا يشكر الا على ضوء تفكيرهم وحواله •

اما العمل الفني فهو على تقيض ذلك كله ، إذ أنه بدافع طامسه
الفردى وبالرغم من ظهوره غير المألوف ، هو الوحيد الذى ينبع من قلب
الناس من خلال قلب انسان ، فيتجذر من القلب لينبسط بدقات جميع
القلوب ، فهو إذن الوحيد الذى يعبر حقا عن الشعب .

ويضرب بعض الناس الى الزعم بأن المسرح فى خطر وعلى أزمة .
وان صبح ذلك لمرجه الى غمة أمميا . فاحيانا يريد المؤلفين أن يكونوا
معلمين ومرشدين ، فنصد من حريتهم فى الانتاج الفنى ولفرض عليهم
مراعات معينة ، واحيانا اخرى يلقي بالمسرح سجيناً مكبلاً بأغلال التقاليد
الفنية والمبادئ الفنية البالية . على حين أن المسرح مكان الحرية الفنية
المطلقة بل ومكان الخيال المجنون : فمثلا يخنى الناس المختالة فى المواقف
الهزلية أو المختالة فى المواقف البائسة وانما لا تعجب عليهم لقد المختالات
فى ذاتها ، انما تعجب عليهم مرض ضرورات معينة مثل الامل والتماؤل ،
فيخرجون على المسرحية أن تكون خائسها حتما مفرحة متفائلة والا
فالموت لها .

واحيانا يسمى الناس « الا مفعول » كل ما هو استنكار للطامع
السقيم الذى تنسم به اللغة البخارية للمتفلة ، وتدين بالميل المسرحي
المسجرج الذى نعلم خاتمة أحداثه حتما لسم الاستنكار والتجديد فيه .
اما رجل الطليعة فله ان شاء أن يصف على المسرح سلخاتة يجعلها معدة
للحسان صياق . ثم يصورها لتصبح فبة أو اغنية أو مصرى ماء أو
أى شىء يروق له . فهو يجرؤ على كل شىء . ففى المسرح كما لو كان يؤمن
بتنامخ الارواح وأن كل شىء يمكن أن يتضمن أى شىء . فالمسرح غير
مكان تردهى فيه المرأة فى الاستنكار كما يطيب لها .

ولا بعد من حسم المرأة وذلك الخيال المسرحي سوى الامكانيات
الفنية والآلية . وقد نجم صاحب مسرح الا مفعول بأنه يحول بذلك
المسرح الى « ميك » لا ناس ، فانه لا يرى شخصية فى هذا الانماج .
وقد يتهم بأنه يضع للهوس والنزوة ، ولكنه فى الواقع يخضع للخيال
وليس الخيال حوسا أو نزوة ، انما الخيال خلق والهام . فيجب انذ ان
تتوافر للمؤلف حرية الخيال المطلقة لتجلى نفسه وشخصيتها على
حقيقتها والا فلن يقول شيئا سوى ما هو معروف عندما وما هو مألوف
ومطروق . مرحل الطليعة يماهد نفسه الا بحرف مقانوى فنى غير قانون
شئله . وما نامت للخيال قوانين لهذا دليل على أن الخيال ليس حوسا
أو نزوات .

ولقد قيل عند القدم : ان الانسان حيوان ناطق ، ثم اضافوا انه حيوان ضاحك ، ولكن رجل الطليعة يرى في الانسان ميرة أخرى غير النطق والقعدة على الضحك ، فيصفه بأنه حلاق ؛ اذ له القدرة على أن يدخل على الكون أشياء غير موجودة فيه المياني والقطارات والعصر ودود المسرح الى غير ذلك . وقد نظي أن فوائد هذه الأشياء هي الدافع الى خلقها ولكن هذه الفوائد ليست في معظم الاحيان سوى حجة يتدفع بها الانسان فيما يخلق ، ففائدة الوجود هي أنه وجود . وغير تفيد الراحة ؟ - في أن تكون زهرة .

وقد يزعم بعض الناس أن الخيال زيف وبطلان . ولكن قد غلب عن هؤلاء أن العالم الذي يتعكرو مسرح اللا معقول لا يمكن أن يكون باطلا مزيفا ، اما يكون باطلا لو أراد أن يقلد الحقيقة - فتقليد الواقع ليس سوى تقديم حقيقة مزيفة . اما مسرح اللا معقول فهو يعتقد بل ويؤمن أنه لا يخرج عن نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال ، فليس في نظر هذا المسرح ما هو أشد وضوحا وأقوى منطقا من البنين الذي يستلهم الخيال - بل ان مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب الى القول بأن العالم الذي نعيش فيه يبدو له غير معقول ، وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم .

ويرى مسرح الطليعة أو مسرح اللا معقول أنه تكليف المسرحية أشبه ما يكون بأعلاى الحرب أو بشن حملة فالمؤلف يستزم الكتابة حين يكون لديه شيء جديد يقوله ، شيء لم يسبق لأحد أن قاله أو لم يعرف أحد قبله كيف يقوله . والا عسى به أن يلزم الصمت ؛ لذا فإن اقدام المؤلف على قول ما يريد أن يقول وفرض مسلمات تفكيره على الآخرين هذا أشبه بحملة يشنها على تفكير الآخرين . ولكن تنمو الشجرة بتعين عليها أن تهزم المادة التي تعوق ظهورها ، وهذه المادة بالقياس الى المؤلف هي ما سبق أن قيل وما سبق تقديمه في دنيا الزمن . أي أن المؤلف المجدد لا يكتب مؤيدا أو معارضا لوضع من الأوضاع ؛ انما عليه أن يكتب بالرغم من وضع من الأوضاع ، وهكذا يشبه الفنان رجلا قاترا لا يقل ولا يقلد ، انما يكافح التقاليد السالبة والفن الموروث ليخلق ويوجد .

وإن حجر مسبيل الى الخلق والتجديد هو الرجوع الى المصدر أو المنبع ، ومصدر المسرح أو منعمه هو النفس ذاتها . فمثلا الفنان هو ذاته قد اكتشف عند طفولته أسس الموسيقى في قرارة نفسه ، لذا قال من يراه أن يخلق مسرحا جديدا لا بد أنه يشعر بأن المسرح كامن في أعماقه

ويسرى في دمه وأوصاله ، غيثهل من أعماق هذا المجد ، وحين يعبر
المؤلف عن احساساته المهيبة المتأصلة ، إنما يعبر في الواقع ودون أن
يقصد ، عن احساسات الآخرين أيضا في تلك الناحية ، فمثلا المؤلف الذي
يحب بقسوة الوحشة ويصورها فنيا - يعبر عن هذا الشعور في نفوس
جميع الأفراد عبر الحدود وبالرغم من تفاوت الطبقات والتفسيات .

ثم هو في سعيه الى الرجوع الى المتنع والمصدر تراه يصل بين
الطافى والمحاصر وبين الواقع والخيال وبين المعرفة والاختراع كما يصل
بين القدر والكون .

ولقد تجلّت حركة الطليعة على تطلق واسع في جميع الفنون حوالى
سنة ١٩٢٠ ، ولكن السيماء كانت أوفر حظا من المسرح في ميولاته
التجديدية . ذلك بان الناشئين من السينمائيين تتوافر لهم النواحي الخاصة
التي يعرضون فيها محاولات التجديد وأفلام الطليعة وهي ليست بالأفلام
التجارية أو الشعبية على حين أن المسرح يقتصر الى قاعات التجارب هذه ،
تلك المساعات التي تقوم بدور المصل بالقياس الى العلماء ليبرصوا
ويستبدوا ابتكاراتهم بعيدا عن سطحية العامة في الجمهور ، وبعبارة
سطوة المنتج الذي يشتهر المؤلف شرا لا بد منه . فالمنتج لا ينظر الا
الى ايراد المسرحية ومن ثم يطالب المؤلف المحدد بمعدل كلى ما هو
جريمه ، فيخلق كل روح خلاقة كى لا ينزعج الجمهور .

لنا ينادى رجال الطليعة في المسرح بضرورة تدبير قاعات للتجارب،
مثلهم في ذلك مثل العلماء الذين لا يقدمون اختراعا الا بعد فعله
واختباره وتجربته في المأمل . ولا يزعم أحد أن الكشف العملي غير
شعبي لأن اختباره وتجربته تتم أولا في المصل .

كذلك يؤمى رجال الطليعة بان الحقائق النفسية أو الروحية التي
تنشئ من أعماق قلبه لا يمكن أن تكون غير شعبية ، بل إن التعبير عن
هذه الحقائق بصورة مستمرة هو الشعبية الحقيقية ، أما اقبال الجمهور
فليس قياسا سليما للشعبية ، وإن كان مسرح الطليعة لا يكتنر باقبال
الجمهور عليه بل بحمل المشعل وتنقله الى الأمام فهذا ليقتنه بأن
الجمهور يبحث دائما عن النور وعن الحرية وسوف يسير وراءه إن أجلا
أو عاجلا ، فالطليعة نور وعريه .

٢ - بين الطبيعة واللامعقول في المسرح

لعل تسمية المسرح الجديد « المسرح الطبيعة » تدعو إلى إضراب الفهم وعدم وضوح المقصود بهذه التسمية . ولعل أيضا « اللا معقول » في مسرح الطبيعة قد نشأ عن « اللا معقول » في علم التسمية . ويرى النقاد الذين ينظرون إلى هذا المسرح نظرة حادة قاسية أنه ليس سوى فترة انتقال أو مرحلة من مراحل التطور في المسرح . وفي الواقع أن هذا هو التفسير السليم لكلمة « الطبيعة » فهي مسرح يجد مسرح آخر أكثر استقرارا وحداما ، ولكنه لم يتكون تائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة في تطور المسرح ، بل وحياتنا نفسها حياة عابرة ومرحلة انتقال هي الأخرى ، فكل محاولة مسرحية إنما هي نهاية عمل وبداية آخر هي أن واحد ، ومن ثم يكون القول بأن المسرح الكلاسيكي كان طبيعة للمسرح الرومانيكي الذي هو بدوره طليعة للمسرح الشعري أو الرمزي وهكذا .

وأحيانا تكون « الطبيعة » مثمرة جديدة حين تتولد عن معارضة لأعمال الأجيال السابقة . أو أن تكون هي صورة مقبولة حين تنقسم بصورة من الأصول القديمة وللألفات التي طوحتها السنين .

ومعنا تصحح المأني ، فلا نرى « اللا معقول » في ثنايا « الطبيعة » ، والطبيعة في الحقيقة ثورية فهي مثل الأحداث التدرجية عودة إلى النقاء الأول أو إصلاح للالتواء القائم ، أما التعبير فظاهري فقط بالرغم من أصمته وسلورته لأن هذا التعبير الظاهري هو الذي يسمح بأصالة النظر في القيم الموجودة ورد النضرة والعجب إلى المبادئ الدالة .

فالتحولات الفنية لا تختلف كثيرا عن التحولات السياسية فهي منسب المظاهر القائمة صعب الدم واسترخاء الإيمان وحزال التقاليد ، يتسرب إليها الإحلال والفساد ويلبس الناس مدى بعدها عن التل العليا

والمفاهيم الأصلية ، تتجسد عندئذ « الطليعة » لمحاولة جديدة أو لتجربة ثورية ، وتأثير هذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للأوضاع الثقافية .

فى فن الرسم مثلا : عاد الفنانون المجلدون الى الصور والخطوط البدائية التى تتسم بالبقاء والدوام ، الى بعض الارتباط بمصر من الصور ، عادوا اليها ليستلهموها خطوط فهم وأسمه ، وكانهم بهذا الكشف الجديد يحسمون لضرورة فرضها تاريخ الفن حين تنحل به الأنماط والخطوط الى حال تنسج الى الثورة والجديد ، فتحصل هذه النزعة الى أن ينهل من ينبوع لا ينتمى الى عصره بل هو خارج إطار التاريخ .

والواقع أن التفاعل بين ما هو معاصر وما هو غير معاصر ، أى ما هو ثابت دائم ، يولد ذلك التراث المشترك الذى لا يتبدل والذي نحس به فى مرارة انقبسنا ويراودنا من حين الى آخر ، إذ بدوننا لا يمكن لأى عمل فنى أن تكون له أية قيمة ، فهو الذى يحى كل عمل ويقاويه وينميه .

ومن ثم نستطيع أنؤكد فى غير ما حرج أن الفن الحقيقى الذى يسعى الى الطليعة أو الفن الثورى هو الذى يمارض عصره فى جرأة واعتداد ويخرج عن إطار ما هو معاصر لينتقى بالتراث العالى الأزلى الذى لا يبعده زمان أو مكان ، إذ أن المسرح الذى يهتم بالمصر الذى يمشى فيه فقط هو «مسرح الساحة» وطبقا لهذا المفهوم فهو مسرح لا يدوم ولا يمكنه أن يدوم لأنه لا يستهوى الإنسان بصورة جدية عميقة .

ومى العجيب أن الموضوعات التى تنمى الناس جميعا وتسمى أعمالهم لأول رحلة عسيرة المال أو الفهم بالقباس الى الموضوعات التى لا تسمى الناس كثيرا ، أو هم فئة منهم محصب ، لذلك كان طبيعيا أن تبدو مؤلفات الطليعة غير مفهومة عند ظهورها فلا يستسيبها معظم الناس لأنها تهدف الى كشف الحقيقة الخفية وإدخالها بأسلوب جديد فى الجوهر للمعاصر . وطالما أنها تبدو غير مفهومة لا يمكنها أن تكون شعبية ، غير أن هذا كله لا ينقص شيئا من قيمتها أو قدرها .

فالحقائق الصارخة يكتشفها الشاعر فى الوحدة والصمت ، كما يكتشف الفيلسوف فى سكون المكتبة حقائق يتعذر نقلها الى عقل الجمهور : فعدم شعبية هذه الحقائق لا يعنى أننا نشك فى صحتها أو سلامتها فهى ليست اختراعا أو رؤية ذاتية ، إنما هى حقائق موضوعية تنطوي إطار الزمن لتصبح دائمة أبدية ، فالباس عبر المصور لا يعملون

شيئا سوى الاقتراب من الحقيقة لم الإيحاء عنها ليعودوا فيقتربوا منها
لأنه وهكذا .

أما فيما يتعلق بالمرح - وهذا هو الموضوع الذي يستينا هنا -
فتوجد لغة مسرحية وسبيلوك مسرحي وطريق مسرحي يجب تمييزه
للموصول الى حقائق موضوعية غائبة ، وهذا الطريق الذي يتميز بتمييزه
أو الكشف عنه هو الذي يلائم المسرح للتصوير عن حقائق لا يمكن التعبير
عنها الا مسرحيا - وهذا هو دور ممثل التجارب -

فمن اليسر بل لعله من المألوف فيه أن يقوم مسرح شعب - اذ
فهنا كلمة التمسك على أنها تشمل غير التخصص ، أي السواد الأعظم
من الناس - لتبسيط أفكار معينة والترويج لها أو للاصلاح والإرشاد .

كل هذا جائز ولكن لا ينبغي لذلك أن نحرّم المسرح من التجديد ،
فتعوق قيام مسرح للتجارب أو مسرح الطليعة . حتى لو تعلد على فكرة
التمسك فهمه أو تفوقه ، فهذا لا يمنع إطلاقا أن مسرح الطليعة ليس
ضرورة حتمية للعقل والفكر ، شأنه في ذلك شأن البحث العلمي أو الفني
أو الأدبي . وإن كنا لا نستطيع أن نحدد بالضبط مسبقا اليه مسرح
الطليعة أو نوع الحفلات التي يؤدها ، فانه ضرورة لأني عنها ظلالا أنه
من مستلزمات العقل والفكر التجديد ، ولو توأما لهذا المسرح ثلاثون
متفرجا تقريبا في كل ليلة لانضمت أهميته وضرورته .

ودور رجل الطليعة لا يجعل عنه إطلاقا رسول مسرح جديد وصاحبه
رسالة ، فالاصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة ، هذه كلها من شأن
مؤسسي الأديان أو المبتدعين في العلم الأخلاق أو السياسة .

أما المؤلف المسرحي فيقتنع بكتابة المسرحيات لجبر نيتها عن آراء
ومشاعر يردحهم بقلبه وعقله ، ولا ينادى برسالة تعليمية أو تهذيبية ، إنما
يجري كلامه تعبيرا شخصيا عاطفيا عن آلامه وآلام الآخرين ، أو عن
سعادته ، وهذا أمر نادر ، أو أحيانا يصبر عن انطوائه الهزلية أو
التراجيدية بلزله أوضاع الحياة .

فالمثل الفني لا صلة له بالمقاليد أو المبادئ ، ولو اقتصر العمل
الفني على أن يكون مذهبيا أو أيديولوجيا فحسب ، لعله عطلا فاضلا
وتكرارا سقيما للمذهب الذي يتحدث عنه . ومهما حاول المؤلف المسرحي
الانقياس بالمذهب الذي يتعرض له في مسرحيته فسيأتي شرحه هريلا
وانضمف من لغة الخطابة أو الانقياس المنطقي ، بل قد يلجأ الى سبل

التي تفتقد المذهب أو (الأيديولوجية) عمقه وقوته ، غفى الواقع
يتسم السيل القنى بأسلوب خاص في التعبير ينفرد به ، مما يشجع له أن
يعرض بأساليبه الخاصة حقائق الواقع التي تشمل باله .

ويرزعم بعض النقاد أن مسرح الطليعة ينفر من الواقع بل وينافسه
أي حد يصل معه إلى « إلا مقبول » ، وينصب هؤلاء النقاد في زعمهم إلى
القول بأن مسرح الطليعة لا يؤمن بأهمية الألفاظ ، بل أنها في نظره حالية
من المعنى وأن اللغة لا تنقل الأفكار بين الناس - أن هذا الزعم تشويه
للمحقيقة - فرجل الطليعة لا ينكر على الألفاظ دلالتها ومعناها والألفاظ قد
مسرحيته مكتوبة بالألفاظ المتعارف عليها ، إنما هو يرى أنه من المقدر
على الناس أن يفهم بعضهم بعضا ولا يزعم أن هذا التفاهم أمر مستحيل
كل الاستعالة - مثلا مسرحية « الكرسي » لمؤلف الطليعة « بونيكو »
دفاع مثير في مصلحة هذا التفاهم للتبادل بين الناس .

أما عن فكرة الواقع ، فرجل الطليعة لا ينفر من الواقع في ذاته إنما
يبعد لوها من الواقع المسمى « بالواقع الاجتماعي » إذ أنه خارج في نظره
عن الواقعية الأصلية ، فالواقع الاجتماعي بعيد عن الوضعية ومعرض
للتأويلات الذاتية لكل فرد ، يتناوله كل واحد على حسب روايته
الشخصية .

فالمؤلف الذي يرغم أنه « واقعي اجتماعي » إنما يعرض الحقيقة من
خلال انفعالاته الشخصية ومن الزاوية التي يراها هو ولا يعرض الواقع
المطلق الذي لا يختلف فيه اثنان مهما احتلقت الأمانة والأمانة ، وهذا
« يتسله رجل الطليعة » فهو في الحقيقة يتسل هذا الواقع المطلق
ولا يتسل « إلا مقبول » كما يرغم بعض النقاد .

بل ينصب رجل الطليعة إلى أبعد من ذلك ، فيرى أن المجتمع بمفهومه
الحقيقي أي المجموعة البشرية الواقعية تخرج من دائرة المجتمع بالمعنى
التقليدي - فالمجتمع الواقعي أكبر اتساعا وأعظم عمقا من المفهوم التقليدي
عنه ، لأنه يتجلى في صورة الآلام المشتركة للبشرية ويعبر عن الرغبات
الكاسية في نفوس الناس جميعهم في كل مكان وزمان - فهذه الآلام وتلك
الرغبات هي التي تتحكم في تاريخ البشرية . ولم يستطع أي مجتمع من
المجتمعات أن يربل الكآبة البشرية أو آلام الناس ، ولم يستطع أي نظام
سياسي أن يحرر الناس من بلايا الحياة أو المخوف من الموت أو المصطفى
إلى المعرفة المطلقة ، فهذه أمور تتصل بالوضع البشري لا بمجتمع معين ،
أذن فالوضع البشري هو الذي تتحكم في الوضع الاجتماعي والعكس غير

صحيح ، ومن ثم يصبح السعي الى كشف الواقع البشرى المطلق - وهو هدف رجل الطليعة - أكثر واقعية من تصور الواقع الاجتماعي ، وهو ما يزعمه النقاد أن لا واقعية مواء .

فالواقعية في نظر الطليعة أوسع دعة وأبعد حجما وأشد عمقاً مما يظنه النقاد . وحينئذ تصبح مهمة رجل الطليعة الوصول الى مصدر الداء ثم الكشف عن لغة غير اللغة التقليدية للتعبير عن الداء وعن الألم ، فينبذ الثعاريف ، الاجتماعية ، ويألف من العبارات المألوفة والأساليب المألوفة المبتذلة ، وينظر من الشخصيات المسرحية التي تتحرك كالرجل الآلي ، وقد تجردت من العنيفة البشرية الأصلية ، لتجسس نفسها في دائرة الاجتماعية محدودة حرية ، فتعرض بلغة تقليدية المشكلات التقليدية لتخلص منها الى الحلول التقليدية .

وهذا اعتدال للفن وتعليم لكل نزعة الى التحديد ، فيجب أن تدور المشكلات على ضوء آلاما النفسية وأعلاما العاشقة ، ويجب لذلك أن يزول الجمود عن اللغة المألوفة ، فيتخطم قائلها للوصول الى المتبوع الحي ، الى الحقيقة الأصلية .

ولكي يكتشف المؤلف عمق المشكلة الرئيسية التي يشترك في الاحساس بها الناس جميعاً ، عليه أن يتساءل أولاً ما مشكلته الرئيسية هو ؟ وما الخوف المتصل في أعماق نفسه مثلاً ؟ . وعندئذ يكتشف مخاوف الناس جميعاً ومشكلات كل فرد على حدة .

وهكذا يحرص مؤلف الطليعة على أن يتصق الداء الذي يتألم بسببه ليجد له علاجاً يشفيه ويشفي آلام الآخرين ، فهو حين يفوس في الظلمات العاشقة إنما يعمل ذلك ليخرج بها الى وضوح النهار وإلى السور الوضاء .

وقد يتوهم الناس من البداية أن المشكلة التي يتعرض لها مؤلف الطليعة لاتعنيهم ، ولكنه مادام يعالج مشكلة يحس بها ويتألم بسببها فلا يلبث أن يدرك الجمهور أن هذه المشكلة تمسه هو أيضاً فيسفل بها ومن ثم يتفاعل مع المسرحية .

ولنفكر على سبيل المثال مسرحية « ريوود الصباح » للكاتب الأيرلندي « برندان بهان » (Brendan Behan) فهي تولدت عن تجربة شخصية للمؤلف في السجن . ومع ذلك فإن كل فرد يشعر بأن هذه المسرحية تمنحه شخصياً لأن ذلك السجن بالذات يصبح جميع السجناء ثم يصبح العالم بأسره والمجتمعات كلها . ويدهي أن يوجد بذلك السجن

الإنجليزى سجناء وحراس ، أى عبيد وسادة ، أو موعودون ورؤساء . .
 وجميعهم يعيشون جمبا إلى جنبه وكضمهم البطوان أنفسهم . والسجناء
 يقتنون الحراس ، والحراس يزدرون سجناءهم . هذا كل أن السجدة أنفسهم
 يقتت بعضهم بعضا كما أن الحراس أيضا لا يسود بينهم حسن التفاهم .
 وأحيانا يلجأ الخلاف بين الحراس من ناحية وبين السجناء من ناحية
 أخرى ، ولو اقتضت المسرحية على عرض هذه الصورة وأبرزت مثل هذا
 الخلاف الذى لا ندعش له ، ما كشفت القصة شيئا جديدا ولا حوت فكرة
 عميقة ، أما تكون عندئذ قد اكتفت بتصوير حقيقة لحظة منفردة ، ولكنها
 تعين لنا أن الحقيقة البشرية أكثر تعقيدا من ذلك .

فى ذلك السجن سينفذ حكم الإعدام فى أحد السجناء ، ومع أن
 الحكوم عليه بالإعدام لا يظهر على خشبة المسرح ، فانه مائل دائما أمام
 ضمير المنفرج لا يبرحه لحظة واحدة . انه بطل للمسرحية ، أو على الأصح
 أن الموت هو هذا البطل ، فالحراس والسجناء يشعرون مما يكره الموت
 هذه ، وهكذا تكس النزعة الأسسائية العميقة للمسرحية فى الشعور
 المشترك بين الجميع بهذا الفلق المؤلم الذى يؤرق نفوس القيين فى
 السجن بنض النظر عن كونهم حراسا أو سجناء .

انه شعور مشترك أو على وجهه فى الاحساس تزيل الفوارق بين
 الأوساع ويستوى فيها الجميع على تفاوت هروفهم ، ولا يلبث هذا الشعور
 المشترك أن يخلق بين الجميع أخساء لا اراديا يتخطى جميع الحواجز
 ولا يفكر أحد منهم كنهه أو جوهره . ولكن المؤلف يحمل المنفرج على أن
 يدرك أثره وهذا . ومن ثم يكشف لنا عن الحقيقة الأصلية التى تجمع
 بين الناس جميعا . وقد يساعد ذلك على التقرب بين القلوب المتنافرة
 والمسكرات المتطافحة .

فى الواقع لا يلبث أن يبدأ أماننا السجناء والحراس اناسا
 صيرون الموت ، وتوحد بينهم حقيقة معينة وتتحكم فيهم مشكلة واحدة
 تخطر بكثير من جميع المشكلات الأخرى .

ذلك هو المفهوم الأصل الحقيقى للمسرح الشعبى ، كما يراه مسرح
 الطليعة ، فهو فى نظره مسرح الشعور المشترك فى مشكلة واحدة . ان
 تلك المسرحية مسرحية قديمة لو نظرنا إلى قدم الحقيقة التى تعرضها وإلى
 المشكلة المتأصلة منذ الأبد التى تصورها بالمفهوم المسيحى للواقعية - وهى
 أيضا مسرحية حديثة لانها تروى قصة حدثت أخيرا فى سجن معين وفى
 بلد معين وفى فترة حديثة من التاريخ .

أما المضحية أو « الأيديولوجية » فيتنفر عنها مسرح الطليعة . وأنه
علم وجود « أيديولوجية » في المسرحية لا يعني خلوعها من الأفكار ، بل
على العكس أن الأعمال الفنية هي التي تكسب الأفكار خصبا ووفرة
وليست (الأيديولوجية) منبع الفن أو مصدره ، بل أن العمل الفني هو
ينبوع « الأيديولوجية » وجميع الفلسفات ونقطة بدايتها ، إذ أن الفن هو
الحقيقة الأبدية أما « الأيديولوجية » فتتغير للأحداث العرضية في رواية
من الروايات وعرض للفكرة في صورة درس أخلاقي .

وقصارى القول ، أن مسرح الطليعة يرى أن العمل الفني تمييز عن
حقيقة يتمثل نقلها إلى الناس ، ولكنه يحاول نقلها إليهم ، ذلك هو
التناقض في الظاهر ، ولكنه الحقيقة في الجهر .

٣ - يونسكو والامعقول

« أوجين يونسكو » Eugène IONESCO الى فرنسا وهو لم يتجاوز
ها جحر بعد العام الثاني من عمره ، فقد ولد في رومانيا سنة ١٩١٢
ثم نشأ في مدارس فرنسا . وبعد أن أتم دراسته هناك عاد الى بوخارست
ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة ١٩٣٦ ، ثم عاد بعد عامين الى فرنسا
لاعداد رسالة في الدكتوراه ، ولكنه سرعان ما زهد في هذه الدراسة
واستقر نهائيا في باريس .

وفي سنة ١٩٥٠ قدم أول مسرحية له ستوان « الطوبى المصقل » .
ولهذه المسرحية قصة غريبة تكشف عن تشاؤم مسرح الطفولة ومولد
الامعقول عند يونسكو :

قيرى لنا هذا الكاتب الذي لم يتجاوز شهرته عشر سنوات أنه في
سنة ١٩٤٨ لم يكن يفكر مطلقا في أن يصبح مؤلعا مسرحيا ، إنما كان
يعتزم بكل بساطة أن يتعلم اللغة الانجليزية . وبالرغم من عدم وجود أية
صلة بين الرغبة في دراسة اللغة الانجليزية وبين التأليف المسرحي ، فإن
تلك الرغبة انتهت به الى كتابة مسرحيته الاولى « الطوبى المصقل » .

وتفسير ذلك أنه ليتعلم الانجليزية اشترى كتابا للمحادثة يستخدمه
الفرنسي المتعلم ليتعلم الالفاظ والعبارات الشائعة باللغة الانجليزية .

واخذ يونسكو يدون العبارات التي تستهويه ليحيد حطها . وعندما
عكف على تلونها متأملا - تعلم ، بدل الانجليزية ، حقائق مذهلة كان قد
سميها أو لم يذكر فيها جديا من قبل . فاكشف مثلا أن في الاسوع سميا
أيام وأن « أرضية » القرعة تحت أقدامنا وأن سقف القرعة فوق رؤوسنا ،
الى غير ذلك من الامور التي بدت له محمات مذهلة تفسر ما هي حقائق

لا جمال فيها . ومن ثم أدرك انه لا يدون عبارات انجليزية مترجمة عن الفرنسية إنما يسجل حقائق عميقة ويدهيان أساسيه .

لم يعدل يونسكو بعد هذا الكشف عن دراسة اللغة الانجليزية ، بل تابع قراءة قاموسه الصغير ، ولم يلبث أن اكتشف بعد المتألق العامة . حقائق أخرى خاصة . ذلك بأن مؤلف القاموس يلجأ بعد الدرس الثالث الى عرض حوار بين زوجين . المسيو سميت ومارتن سميت ، ويتأمل يونسكو ما يقوله مدام سميت لزوجها لتخبره مثلاً ان لهما عدة أبناء ، وأنهما يقطنان شاحية من ضواحي لندن ، وأن زوجها المسيو سميت يعمل كاتباً بأحدى الشركات ، وأن لهما خادماً وصديقاً هما المسيو مارتن ومارتن مارتن . ويسكى هذان الصديقان بيتاً كبيراً يشبه القصر ، الى غير ذلك من الملاحظات التي يضمها مؤلف القاموس لزيادة الحصيلة المفردية عند القارئ .

ولكى يونسكو يتأمل هذه الملاحظات ثم يتساءل . هل المسيو سميت لا يعلم تمام العلم كل هذه الحقائق التي تزويها له زوجته ؟ ولكنه يجيب عن نفسه قائلاً : ان من الخير أن نعيد الى أذهان الآخرين أموراً لهم تسبوا أو لم يتأملوها تماماً كلياً .

ويؤال يونسكو قراءة القاموس بهذه العين الفاحصة لتكتشف في الدرس الخامس أنه عند وصول الصديقين ، المسيو مارتن ومارتن مارتن ، يقوم بين الشخصيات الأربع حوار شائق توافيه الحقائق المقدمة تسبياً : فمثلاً يقول أحدهم ان حياة الريف أكثر هدوءاً من حياة المدينة . فيجيبه الآخر : هذا صحيح ، ولكن تمتاز المدينة بحيوية أكثر ويزداد فيها عدد الحوادث فوسائل التسلية . وكلا الرأيين صحيح ، فيكتشف يونسكو من هذا الحديث ان هناك حقائق متضاربة ومتناقضة تفرس لنا كل يوم ، وهي مع ذلك تحيا حيا الى حس .

وهنا أحس يونسكو بما يشبه الوحى ينزل عليه ليعول له ان هدفه لم يعد دراسة اللغة الانجليزية . إنما أن ينقل الى معاصريه الحقائق الأساسية التي كتف عنها ذلك القاموس .

ولما كان الحوار بين امرأة سميت وامرأة مارتن يشبه الحوار المسرحي . عليه ان أن يهيج الطريقة نفسها ويكتب مسرحية .

أخذ ان يكتب مسرحية تعليمية على نمط الحوار بين الامرئين

المذكورتين في قاموسه ، فلم يبق شيئا ، بل لم يستبدل باسماء الأشخاص غيرها ، وتركهم يتحدثون بالمبارات نفسها ، ويقومون بالمثل نفسه أو بالجموده نفسه ، اذ يرى يونسكو انه لا ينبغي للمؤلف في المسرح التعليمي ان يمسك ما هو جديد ، ان اى يعبر عن رايه الشخصى ، بل يجب ان يكون موضوعيا ويقنع بان نقل فى اصاح وساطة ، الحقائق والتعاليم التي تسلمها من الآخرين ، لذا لم يفكر يونسكو فى ان يبدل شيئا او يتناول بالتعديل والتغيير تلك المبارات التي تكشفه فى دلالة واضحة عن الحقيقة المطلقة .

تلك هي الصورة الاولى لنص المسرحية كما بدأها يونسكو . ولكنه احس بظاهرة غريبة تسرى فى قلبه دون ان يدرك لذلك سببا او تفسيرا ، فاختل النص يتبدل امام عينيه ، ويحول برغم انه ، ويتغير على سبيل البرادة - فاختل الجمل البسيطة تتبدل ، والمبارات الصافية تتعكر ، والاقطار المضيئة يضطرب ضيقها ، واذا بالسلوك كلها تتحرك تلقائيا فى فساد ولوثى - فيتبين ان حوار القاموس الذي حرص على نقله فى امانة وعناية قد اصابه التشويه والخلل ، واخذ الفساد يعبث بالحقائق البدئية .

فبدلا من ان يقول المستر سميت ان فى الاسبوع سبعة ايام ، يراه ينادى فى اصرار ان الاسبوع يتكون من ثلاثة ايام هي الثلاثاء والخميس ثم الثلاثاء !

وتم تلبث شخصيات المسرحية ان اصابها فقدان الذاكرة - فبالرغم من ان أسرة سميت تلتقي دائما بأسرة مارتن فان احدا من الامرتين لا يذكر الآخر ولا يستطيع التصرف عليه !

ثم تتوالى الانباء التي تثير القلق فى نفس القارئ او المتفرج حين يعلن المستر سميت وفاة « يوى واتسون » ، فلا يستطيع احد ان يعرف من « يوى واتسون » اذ يعلن لنا ايضا ان ثلاثة ارباع المدينة من رجال ونساء واطفال وقطط وكلاب يحصل هذا الاسم !

ثم تظهر على المسرح شخصية جديدة يزيد من اضطراب الامرتين ، وهي شخصية رجل النظام الذي نعلم ليرى قصة الشور الذي اوجب عجلا ، وقصة الفار الذي ولد جبلا ، ثم يستأذن فى الاصراف لانه على موعد مع حريق قد دون ميعاده فى مفكرته منذ ثلاثة ايام ، ويخرج الى عمله تاركا أسرة سميت وأسرة مارتن فى تلالهما المختل ، فقتبادلان

جبارات خاوية من كل معنى والفاظ لا رابط بينها ، ثم يلجأ الاسدقاء
الاربعة الى أن يستبدلوا بالمبارات والالفاظ مقاطع الكلمات فحسب ، ثم
الحروف الساكنة او المتحركة ، ليقوم بينهم شجار خفيف لا يدري أحد
له صوباً أو تضليلاً .

فماذا يقصد يونسكو بهذا كله ؟

انه يشير بذلك الى انهيار الحقيقة وسقوط بنيان الواقع . فلا غرابة
إن أصبحت الالفاظ قصوراً وناقة تجرعت من أي معنى ، وصارت
الشخصيات حاوية من كل حقيقة نفسانية ، لهذا العالم كله مضطرباً ،
ولقد لفته بضيء شاذ غريب لم تألفه التقاليد ولا يقبله العرف الاجتماعي .

ومن ثم جاءت هذه المسرحية نقداً ساعراً للمسرحيات وكأناها . ملهات
لللهات . او « كوميديا الكوميديات » . فاحس يونسكو نفسه بعمق الارتياح
الى ما كتب ، بل أحس بندوار وغيتان وهو يتصالح . أي شيطان حمله لعل
الاستمرار في الكتابة على هذه الصورة ؟ ولكنه حين أعاد تلاوة مسرحية
هذه أحس بعدد بالزمو والنصر ، اذ أدرك أنه قد كتب ما يمكن أن يسمى
« صناعة اللغة » . ثم أخذ يتلو تلك المسرحية على الاسدقاء الذين يقفون
الى منزله ، فيفرقون في الضحك ، وهكذا اطمان لى أن مسرحيته تتضمن
قوة هزلية عميقة ، فاقدم على عرضها على إحدى الفرق المسرحية في
باريس ، فنالت الاعجاب باستثنائه مفككتين : الاولى كتملق بالعنوان ،
والاخرى بخاتمة المسرحية .

أما مشكلة العنوان فكان يونسكو يحترم تسميتها : **صناعة اللغة**
الانجليزية او **وحدة الانجليزي** او **جيتون بي بي** . . .

ولكن المخرج « فيقولا باتاى » اعترض على هذه التسميات انتهى
توحي بأن المؤلف يصر السخرية من المجتمع الانجليزي على حين أنه
لا يقصد ذلك . ولما لم يصلوا الى عنوان آخر يطعنون اليه في الحال .
اشار يونسكو على الفرقة أن تبدأ في التفریب وعملى « الروفات » في
انتظار الوصول الى عنوان يرتاحون اليه حينما .

وحثت في أثناء التدريب على التمثيل أن أخطأ الممثل في القاء
دوره ، فبدلاً من أن يلول « المندسة الشقراء » طبقاً للنص ، زل لسانه
أو خائنه (الذاكرة) ، فقال « المطربة الصلعاء » لمصباح يونسكو لنوه .
« وجدتكم » . . . فكان العنوان بالمطربة الصلعاء .

ولا سال النقاد يونسكو عن تحليل اختياره لعنوان المسرحية ،
اجاب : « لانه ليس بالمسرحية آية مطوية لا صلحاء ولا كثيفة الشجر ،
وهذا صيب كافي لاختيار هذا العنوان ! »

ثم جاءت مشكلة الخاتمة . فالمنظر الاخير للمسرحية شجار بسبب
بنى أسرة سميت واسرة مارتى ، ولكن كيف ينتهى هذا الشجار الى نتيجة
ولا سيما ان احدا لا يعرف له سببا او هدفا ؟

كان يونسكو يتفرد بين خاتمتين : الأولى هي ان تدخل الخادم فى
اتناء ذلك المسجل لتعلن انه قد تم اعداد طعام المساء ، فيستحب الجميع
من على المسرح متجهين نحو غرفة الطعام ، وعندئذ يصبح اثنان أو ثلاثة
اشخاص من بين المتفرجين يكون قد تم الاتفاق معهم على احداث هذا الهرج .
ثم يصعدون الى حلبة المسرح محتجين على هذه المسرحية الفاشلة ، فيأتى
مدير المسرح ومعه ضابط الشرطة وبعض الجنود فيمضون بالرصاصة هؤلاء
المتفرجين المتمردين . ثم يشكر مدير المسرح ضابط الشرطة مهتئا اياه على
هذا الدوس الذى يطم المتفرجين حفظ النظام . وفى اتناء ذلك يتقدم الجنود
نحو بقية المتفرجين الجالسين فى القاعة ليأمرهم بالهلاء عن القاعة ثم
تسفل الستار .

ولم يكن يونسكو متحمسا لهذه الخاتمة ، التى تدور لنا شاذة وهزيلة ،
لسبب واحد وهو انها تكلف المنتج اجر سبعة أو ثمانية اشخاص آخرين
للقيام بعمل لا يدوم اكثر من ثلاث دقائق -

لذا كان يؤثر خاتمة أخرى . وهى ان تتقدم الخادم فى اتناء الشجار
بين الامرئين وتنادى : « ها هو ذا مؤلف المسرحية » فيصطف الممثلون فى
احترام على الجانبين مصطفين للمؤلف الذى يتقدم فى سرعة ونشاط نحو
جمهور المتفرجين ، ملوحا بقبضة يده وهو يصيح فيهم . « أيها الأوغاد !
ان ههنا من قدضى ! » ثم يسفل الستار .

حائتان غريبتان حقا ، ومن حسن الحظ ان المخرج والممثلين نبذوها
مما لأن مشغل هذه الهيايات لاتتفق مع فن التمثيل الرخيص أو الانحراج
المحترم .

ولما لم يصلوا الى خاتمة يطمئنون اليها جميعا ، استقر الراى على الا
تختتم المسرحية ، بل تستأنف من جديد .

فعد الشجار الذى يشب بين الامرئين تسفل الستار . ثم يرلع من
جديد على منظر البداية ، ويستأنف الممثلون تمثيل الفقرات الأولى من

المشهد الأول ، يشعر المتفرج أنه في حلقة مفرغة ، تملسه النهاية إلى البداية وهكذا .

ولا يبرز الطابع « اللا شخصي » للشخصيات ، أي أن كلا منهم يصلح أن يحل محل الآخر ، يقوم المسيو سميت وزوجه عند إعادة البداية ، بدور المسيو حلوين وزوجه ، ليوضح للمتفرج أنه لا تتميز شخصية عن الأخرى بأي طابع محلي .

وعندما مثلت هذه المسرحية لأول مرة على المسرح « النكتامبيل » بباريس سنة ١٩٥٠ ادعى يوسكو مدى المرح والضحك الذي كان يتمتع من قلوب المتفرجين ، ثم جاء دور التناقضات والمزايا المسرحية بتحليل جدى ليدا فيها نقدا للطبقة المتسيرة من المجتمع الفرنسي بصفة خاصة .

ولكن يوسكو يهدف في الواقع نقدا لثقافة « البورجوازية » ، عقلية هذه الطبقة التي أغلقت عليها التقاليد كل سبيل إلى التجديد أو الابتكار فأنصهر تفكيرها داخل إطار الآراء المطروقة المبذولة ، واقتصرت لغتها على الشعارات المألوفة الخاوية من الحياة أو المعنى ، ولهذا السبب حرص يوسكو على إبراز الآلية في إفشاء الشخصيات ، فالنص يتكون من عبارات مسروقة جاهزة تتبادلها الشخصيات فلا يصل بها إلى أية نتيجة . فأشخاص هذه المسرحية يتكلمون لمجرد الكلام ، هم لا يتحدثون للتعبير عن احساس شخصي بشئ ما ، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية . ولا أحد منهم يتميز بشئ خاص دون الآخر ، فيحسبهم غارقون في آلية الحياة اليومية ، والعلاقات المحفوظة التي يفهم بها الإنسان دون أن يصح مايقوله أو يفكر فيما يقول ، وهم أشخاص لا يعرفون كيف يتكلمون لأنهم لا يعرفون كيف يفكرون . وهم لا يعرفون كيف يفكرون لأنهم لا يعرفون كيف يتكلمون . فلا حوارات لديهم ولا أعمال خاصة .

ومن ثم ليس للعقد منهم كيان خاص به ، إنما يستطيع كل منهم أن يصبح أي فرد وأن يصير أي شئ ؟

لذا لمحا التخلص من العادة ، عند إعادة تمثيل نهاية المسرحية ، إلى إحلال مارتى محل سميت وبالعكس ، دون أن يثنى شئ في المسرحية ودون أن يشعر أحد بأن أي تعديل قد حس النص أو الشخصيات .

وهكذا جاءت هذه المسرحية محاولة للمسرح التجريدي أو المنصوي الذي لا يعنى بالمشاهد ولا بما يملأ فراغ المسرح - حتى شخصياته لا شخصية لها ، أنه مسرح يتألف من المسرح الطلعي ورسائل المسرح

• الأيديولوجي ، أو العقائدي ، كما يناقش أيضا المسرح النفسي أو الواقعي أو الاجتماعي بل رأى مسرح آخر .

هذا لأنه صرح حر ، أي متحرر من كل شيء ، لا يستهدف مستوى إبراز العقائدي الخفية أو النفسية .

ولعله من المتعذر على الممثل أثناء الأداء في مثل هذه المسرحيات ، فالمشخصيات لا تطابع لها : إنما كائنات بلا وجه وعن ثم بلا تعبير ، إنما الطائرات دائرة يتمنى على الممثل أن يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه .

كما يستمر له أن يصب في الكلمات المجردة من المعنى ، وفي الألفاظ التي لا صلة بينها ... ما يشاء من روح هرلية مرحة أو يطبعها بطابع اللسان الأليمة .

وقصاري القول لا يستطيع الممثل أن يؤدي دور شخصية معينة كما اعتاد أن يفعل في المسرحيات الأخرى ، إنما عليه أن يكون هو نفسه ، وهذا أمر شاق ، فمن العسير على الممثل الذي الب أن يتقمص شخصية أخرى أنه يمثل شخصية نفسه . وهنا تكمن الصعوبة في اخراج وتمثيل هذه المسرحيات .

وتتعد هذه الصعوبة من التمثيل إلى النقد ، فكل مسرحيات يونسكو تغطي جميع الأساليب المعروفة في دراسة النصوص وتحليلها والتعليق عليها . ذلك بأنها لا تضع لأية قاعدة منطقية ، فالناقد الذي يتصددى لاحدى مسرحيات يونسكو ليتناولها بالهجوم أو المدح إنما يتعرض هو نفسه لأن يصبح شخصية من شخصيات يونسكو ، يدور في فراغ يشعر الضحك ويبحث على المستحية .

ولقد وقع عظم النقد في هذا الفراغ، وحاول أحدهم هياكلوما زشانه أن ينجو منه بأن قال : « إن مسرح يونسكو هو آخر ما وصل إليه مسرح ما يمد الحرب من غرابة وطامع فطري ، فهو يعرض ما يعرض بصورة طبيعية إلى حد لا نرى منه أين يكمن التحدي الذي يواجه به عقولنا ؟ فحين اجلس في مقعدى كنتفرج أو قارئ أمام يونسكو ، لا أستطيع أن أستبسط فإذا ميقول ، ولا يسمعنى المنفس والتخفيف لحركة الضربات التي ميوجهها ال ؟ فلا أعلم صدورها ولا في أى مكان مستعينة ؟ إنما أحس أنني الهدف لضرباته وأتبع مسرورا أنه أمهر الرماة ، لكننى لست أدري هل له أسلوب معين في الإصابة وتسييد الضربات في قوة واحكام وسرعة تتجر المنحشة ؟ »

٤ - مسرحية الكراسي

كتب يونسكو في سنة ١٩٥٢ أنه يشعر في بعض الأحيان أن العالم يبدو في نظره خاليا من المعنى وبطلو له الحقيقة غير حقيقية والواقع غير واقعي. وأن هذا الشعور بعدم الواقعية وبعدم حقيقة العالم يدمسه إلى البحث عن الحقيقة الأميلة التي نسيها الجميع ، تلك الحقيقة التي لم نجد لها اسما بعد والتي لا يعمر بكيانه هو خارج الطررها . لقد أراد أن يصورها ويبرر عنها من طريق شخصيات مسرحياته ، تلك الشخصيات التي تجوب شاردة تتخط في اللامعقول وفي التناقضات لا تحمل في ذاتها شيئا سوى الآلام والنوم ، والاخلاق والفشل ، وخواء حياتها الشفرة . ولكن حين تبدو الكائنات غارقة في اللامعقول دعى عدم الإدراك فانها تصبح مثار السخرية ولا تتأثر عواطفنا بالاهم التي يعرفون فيها بصورة تمت على المال والتحكم منها .

ولما كان العالم يبدو له غامضا غير مفهوم دانه ينتظر تورا يفسر له هذا القموض ، ويأمل أن يأتيه هذا النور من تخطيط شخصياته في عالم غير عالنا ، ومن مطلق غير مطلقا ، وفي لغة غير لغتنا .

قدم أول مسرحية له « المطربة الصلعاء » سنة ١٩٥٠ ، تلتها مسرحية « الدوس » سنة ١٩٥١ ، ثم بدأ يكتب مسرحيته الثالثة في يونيو عام ١٩٥١ . وهي مسرحية « الكراسي » التي تعرض لها بعض التخصيل في هذا المجال نظرا لأهميتها مستندين إلى أقوال يونسكو نفسه .

حين خطرت له فكرة هذه المسرحية كان يضزم تسميتها « الخطيب » باعتباره الشخصية الرئيسية بين شخصيات المسرحية الثلاث وأن السطر يسدل على هذا الخطيب في ختام المسرحية وكانت فكرة الختام واضحة في ذهنه قبل نضج التفاصيل السابقة على الختام .

كان يجلس الى مكتبه ليبتكر في هذه المسرحية « فري » في وضوح تام الشخصيات « غير المرئية » ولكن يتمتر عليه أن يسميها بتكلم أمامه .
انه يريد أن يعبر عن الفراغ والخواء عن طريق اللسنة والحركة « والاكتسوار » - يريد أن يعبر عن وجود شخصياته عن عدم الوجود !
ويتشدد من حضورهم التعبير عن الضباب أو عدم الحضور . وإلى جانب ذلك يريد أيضا أن يعبر عن ألوان الأسى والندم وعن عدم واقعية الواقع أو عدم حقيقة الحقيقة ، ولأنه بذلك يريد أن يرجع الى أصل الكون قبل أن يصير الى ما هو عليه الآن ، الى حالة الاضطراب والتخبط التي يسميها الفلاسفة « الصفاء » .

تلك هي الصورة التي كانت ماثلة أمامه حين أقدم على تأليف « الكراسي » . أما الأصوات ، فقد جاءته بعد الصورة ضوضاء وضجيجها ينبعث من العالم أو من حطام العالم الذي لا يلبث أن يتلاشى ويصير دخانا وانفلا والوانا سرعان ما تتبدد الواحدة طو الأخرى ، أما أساليب حفا العالم فتتهار بدورها أو غل الأصبح تنمرق وتتخلل الى عناصرها الأولى أو تدوب فيما يشبه الليل المهيمن أو في وهج من النور يطفئ الأيسار ، ويهيم العيون .

ثم تتطور أخيرا هذه الأصوات في مخيلته ليحدث أنها ضوضاء هذا العالم « ضوضاؤنا نحن المتعرجين » .

تضارب الآراء حول هذه المسرحية وكل منها صحيح إذ أنها مسرحية تتسع لتطبيقات مناقضة ، ولا يمكن الحرص بصحة أحدها دون الأخرى .

فعلى خشبة المسرح لا تحدث شيئا سوى مجموعة من الكراسي التي لا يجلس عليها أحد . أما شخصيات المسرحية الثلاث ، العجوزان والخطيب فكان لا وجود لهم : فالعجوزان يعرفان والخطيب لا فمة لوجوده ، وكان الشخصيات الثلاث غير مرئية مثل بقية الشخصيات غير المرئية التي يفكر فيها يونسكو لتظهر في هذه المسرحية : فهذه وذلك موجودة دون وجود حقيقي ! فهي من قبيل الأحلام ، ووجودها أشبه بما هو موجود في طيف الخيال ! وكان يونسكو يتعنى ألا تظهر أية شخصية على خشبة المسرح ، ولكن أدى له أن يقدم مسرحية دون شخصيات ؟

غير أن الشخصيات الثلاث التي نراها في الكراسي ليست مسوى المحور لجلس متحرك ، مظلم غير مرئي وبقيته عابرة وفلقه ومصرعا الى زوال ، مثلها في ذلك مثل العالم نفسه ، وبالرغم من أن هذه الشخصيات

غير واضحة فأنها نقطة ارتكاز لا ينبغي عنها لهذا البناء . وإن كان يونسكو نفسه لا يستطيع أن يحدد على الواقع وغير الواقع على مسرحه أو الفرق بين المرنى وغير المرنى في مسرحيته فإنه يعتقد أن هذا اللاشيء الذى على المسرح هو جمهور الناس ، فبين عنده أن يقول : أن على خشبته لا نجد شيئا ، أو نجد جبهة من الناس - ولقد حدثه صديق له فى هذا الأمر قائلا : « إذن فالأمر بسيط ، أنك تود أن تقول - أن العالم خلق ذاتى من تفكيرنا وليس خلقا موضوعيا بل هو ما شئنا عن نزوة تفكيرنا ! » فأجاب يونسكو . « أجل نزوة تفكيرنا ، لا تفكيرى أنا وحى ، إذ كنت اتوهم اتنى ابتكر لغة جديدة وأدعى أنني أن الناس جسمما يتكلمون هذه اللغة » .

وبعض يونسكو في تفسير معنى الشخصيات غير المرئية يقول : « لها التعبير من حقيقة لم تنضج بعد في الخيال والتصور ، أو هي فكرة ذهن اعتناء الأعياء فلم يقو على التحليل في عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذى يريد ، فخلقه الأعياء والوهن واستأثرت به لكثرة عدم وجود أى شخص أو شيء ، وغلبت عليه صورة العدم والموت » .

وبنتهى بذلك يونسكو إلى أن يرى في المسرح خير مكان يمكن ألا يحدث فيه شيء ولا يوجد فيه أحد ، وهكذا طالت له حلوة كتبها « جيرار ديروبال » Gérard de Nerval في كتابه « نزعات وذكريات » يقول فيها « أن العالم جمعراه بيده ، أهله بالاشتياح التى تبحث أينما المشكوى ، فالمعالم يندفن ناعانى الحب على حطام المسقم ، غدى أنا ! » ويطبق يونسكو على هذه الصورة قائلا . « إنها تفسر نهاية » الكراسى » .

لعل هذا التردد من جانب يونسكو في تفسير عمله وشرح مفهومه المسرحي ولشخصياته يوحى باضطراب عقلية يونسكو أو تعبطها في عالم المسرح . هذا أحد ما يكون عن الحقيقة ، فيونسكو يعلم تمام العلم ما يريد أن يحققه على المسرح ، بل أنه يأبى أن يتناول المخرج عمله بالتبديل أو التناقض بحجة الضرورات الفنية أو كسب المصورات .

ولقد حدث أن اختلف مع مخرج مسرحية « الكراسى » عند إحراجها لأول مرة في أواخر سنة ١٩٥٦ وأخذ عليه في حدة وسخط أنه انحرف بالمسرحية عن الاتجاه الذى أراوده لها إحرافا يشوه مدلولها وغايتها .

تكتب يقول له :

« لقد جئت بعد افتراقنا اثنا ضلنا الطريق ، أى أنتى تركت تنصرف بي الى مسلك خاطئ ، ابتعد بما عن جوهر المسرحية ضروريا على هامسها . لقد امتفيت خطاك وابتعدت منك . فقامت نفسى مريضة . وهذا يجعلنى أجزم بأنك لم تفهمنى على الاطلاق فى «الكراسى» ، ان الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد اردت ان تشد المسرحية اليك على حين انه ينبغي لك ان تستسلم لها ، فواجب المخرج امام المسرحية ان يلقى شخصيته مكتفيا بأن يكون جهاز استقبال يصون الودعة ، دون تعريف . اما المخرج للدرود الذى يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجا . على حين أن مهنة المؤلف تطلبه على العكس بأن يكون مقروءا . لا يتقبل أى تدخل من الآخرين ، مكتفيا بفتح ذابته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من اهم اسباب أزمة المسرح هو وجود المخرجين المتصحرين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الأزمة فى أنهم يكتبون مسرحية ما ، ولكنهم يكتبون دائما اثنا المسرحية نفسها فى قالب لا يتبدل ، وفى صورة تختلف تمام الاختلاف عما أراده المؤلف .

« ومن المخرجين فئة أخرى تظن أنها تجد فى إحدى الروايات بلورا طبية ، ترى من واجبها العمل على تنميتها أو تلخيص لزمة أو الجاهزا سمينا فتعمل على ايضاحه أو إبرازه ، أو تلج بداية بشر بالخبر فثم بمساعدتها على شق طريقها » .

« هذه وغيرها أمور تكشف لدى المخرج عن أبعد مراتب الكرم أو الكبرياء ، إذ أنه ينوهم بذلك أن جميع المسرحيات التى تقدم له هم دون مستواه » .

ثم يستطرد يونسكو قائلا : « ليست هذه هى الحال معك أو معي قيما يتعلق « بالكراسى » . فلارحوك موسلا أن تخضع لهذه المسرحية . فلا تنقص شيئا من الزمان تأليها ولا تقلل من عدد الكراسى مهما بلغ كبيرا ، ولا من عدد دقات الجرس التى تؤدى بوصول ضيوف غير مرتبين ، ولا تحذف شيئا من اثنين المرأة المجوز التى لويد أن تنوح وتنصب مثل الدابة أو المائنة المأجورة » .

وقصارى القول أود أن تكون كل شئ مغالى فيه وإليما وصيباليا لى غير ما رقة أو تهذيب ! فإن اشنع خطأ هو الرغبة فى حقن المسرحية

كما تقبل عند مثل هذه المثل ، لذا أرجو أن تستسلم إلى حين ، لتدع
المسرحية بمقلدك في قلبها » .

وبالرغم من طول هذه الرسالة التي بصت بها يونسكو إلى مخرج
«الكراي» ، فإننا نحوس على أن نوردتها كاملة لما تشفعه من آراء
شائقة في فن الإخراج كما يراه يونسكو . فنراه يقول أيضا لمخرج
مسرحيته :

« حين تدعش لقوة من الفقرات أو لبدولك الفقرة كاللحشو الثقيل
أو تنقلها في محبر وضعها أو لتفلا قيمة له ، أرجو أن تظنني إلى
أول رغبة مسؤوك وهي حذف مثل هذه الفقرة ، بل اجتهد على العكس
أن تجد لها مكانا وأن تلحمها في أيقاع الجيو المسرحي للرواية ، إذ أن
مثل هذه الفقرة لها ولا شك مكانها ، كما أن لها معنى لمالك لم تتركه بعد
لأنك لم تتنص بعد هواء المسرحية ولم ينبض قلبك بعد بنضاض قلب
المؤلف » .

ففي أحيان كثيرة - بل وأكثر مما تظن - يتبين أن الفقرات التي
يود المخرج حذفها أو إضافتها إنما تقل على عدم فهم المسرحية وتقلب
بها إلى عكس مدلولها ، أو هي على الأصح تعبير عن فرادتين أو نظريتين
تلفي كل منهما الأخرى . فاجدر بالمخرج أن يخضع للمسئل المقدم له ، ففي
هذا الموضوع يمكن الاعتداد الختيمي والكبرياء الصحيحة . أما عبارة «لني
ألهم عمل أحسن منك» التي يلقى بها المخرج أحيانا في وجه من يعارضه
فإنها لا تقل إلا على غرور يجلي في الإخراج الأسفل ويتناق مع روح
المخرج الموهوب الذي يلوذ أن كبريله ثاني في المربة الثانية ، وهي أكثر
الراية دقة وحساسية .

« وقد يحدث أحيانا أن المؤلف لا يوضح آراءه وضوحا تاما ، ولكنه
بالرغم من ذلك يفهم نفسه حرا مما يفهمها المخرج ، مما يحسه والفقرة
والسليقة دائما صادق لا يخيب ، طالما أنه مؤلف أصيل . فالكاتب
المسرحي الأصيل يحمل المسرح بين جوارحه وفي طيات قلبه إلى حد
يصبح معه التأليف المسرحي أسلوبه الفطري في التعبير » .

لم يشرح يونسكو للمخرج مغزى الفقرات التي كان يطلب إليه
حذفها ليقول له :

« إن الفقرات التي كنت تريد مني حذفها هي بالضبط المبارات

اتى بها اليها للتعبير عن اللا معقول ، وفراغ الحقيقة ، وحواء الواقع ،
 وخلو اللغة من المعنى ، ونزوات الفكر البشري ، هذا من ناحية ، ومن
 ناحية أخرى فهي تستطعم بصمة خاصة في حشو حشمة المسرح بهذا
 الفراغ وفي أن تلم عدم وجود الأشخاص بملايس من الكلمات ، وفي أن
 تعد مجرات الحقيقة وفراغها المتعددة ، إذ لا ينبغي أن يدع المجوزين
 يتكلمان إلا عن « وجود عدم الوجود » فيجب أن يشرأ دائما أبدا إلى عدم
 الوجود هذا ويرزانه في كل كلمة وهمسة . والأفلا يمكن مطلقا الإيحاء
 بعدم الواقعية . أو لكيلا يفضل اخراجك ولكيلا تصح « الكراسي » شيئا
 آخر غير « الكراسي » يجب أن نخلق عدم الواقعية بالتناقض بين المراتب .
 كما يجب الأكثر من الاشارات والحركات ، والاتجاه إلى التعبير بهذه
 الاشارات وتلك الحركات كلما أمكن ذلك ، ثم استخدام مؤثرات الضوء
 والصوت والاجسام التي تتحرك والأبواب التي تفتح ثم توجد لتنتج
 من جديد ، فتخلق هذا الفراغ وتجعله يردلا ويكبر حتى ينخر في كل
 شيء ويأكل كل شيء .

فلا يمكن أن نخلق عدم الوجود إلا إذا قمنا الوجود نقيضا له
 وليس من شأن هذه الأمور كلها أن تظل بحركة المسرحية ، فجميع
 الاشياء والاحسام التي تتحرك هي نفسها حركة هذه المسرحية ، ولعل
 هذه الحركة ليست هي التي نراها أنت أو تلك لم تدركها بعد .

وربما تسأل : لماذا نرى الخطيب ولا نرى الشخصيات الأخرى
 التي تتدق على خشبة المسرح ؟ هل للخطيب وجود حقا ؟ وهل هو
 حقيقي ؟ وللحاجة عن ذلك أقول أنه لا وجود له أكثر أو أقل من
 الشخصيات الأخرى التي لانراها . أنه غير مرئي مثلهم تماما بالرغم من
 أننا نراه . أنه موجود مثلهم وغير موجود مثلهم ، أنه حقيقي مثلهم وغير
 حقيقي مثلهم ، لا أكثر ولا أقل . غير أنه لا غنى لنا عن وجوده المنظور ،
 فيجب أن نراه وإن نعممه بما أنه آخر من يضي على خشبة المسرح
 ولكن وجوده المرئي هذا ليس سوى غرر تعرضه محكمات التروية ،
 وعمله سعوية فنية لا سبيل إلى تعاضلها أو استبدال حل آخر لها .

ولا غصاصة هي أن نعتبر عدم رؤية الشخصيات الأخرى عرفا هو
 الآخر تعرضه محكمات التروية ، بل كان من الممكن أن نجعل حبيب
 الشخصيات مرئية لو أننا وجدنا السبل إلى أن نرر على المسرح بكية
 حرورية ، وهي أن وجود هذه الشخصيات غير ملموس .

وفي ختام المسرحية يجب أن يصبح هذا كله مثرا كل الأثر في صورة تصل العقل وتجانى المنطق - فيمد اختلاص الموزين وبعد خروج الخطيب ، يجب أن يكون المشهد الأخير طويلا ويجب أن نسمع لحن طويلا الهس والتمتمة ، وأصوات المياه والرياح وكأنها تنبعث من لاشيء تنبعث من العدم -

فهذا من شأنه أن يجذب المتفرجين خطر الوقوع في اسباب فهم المسرحية ليسروها أبسر تفسير ويشتتوا بذلك اشتتج خلا - فلا ينبغي أن يقولوا مثلا : أن الموزين مجنونان أو مخرفان يتكلمان في شروء وحذيان ، كما لا ينبغي أن ينسب لهم القول بأن الشخصيات غير الرئية ترمز بكل بساطة الى التقدم والى اللكريات الكلمة في قلب الموزين فقد يكون هذا صحيحا الى حد ما ، ولكن لا أهمية إطلاقا لهذا كله ، هدف المسرحية بعد من ذلك كل البعد ، فالمسبيل الذى يسمهم من أن يكسروا المسرحية صرى مصافيا أو معنى مقولا منطقيا تلك المعانى المألوفة البتلة، هو أن تظل الأصوات والهمسات والوضاء وظلام الوجود غير المومس قائمة أمامهم كمفرجين ، حتى بعد خروج الشخصيات الثلاث الرئية ، إذ أن جبهة غير الوجوديين يجب أن تكتسب وحودا مستقلا موضوعيا .

« والمخرج المعاصر بكاد يكون نفسيا لحسب ، أو اجتماعيا أو ذهنيا أو شعريا ، أما مسرحية « الكراسى » فهي محاولة تدفع بالدراما الى ما وراء حدودها الحالية . »

وفي ختام رسالتهضيف بونسكو حاشية يقول فيها :

« يجب على الموزين أن يبصروا الكراسى دون أن يره أحدا بكلمة - ويجب أن تطول هذه الفترة أيضا ، وعندئذ يجب أن تكتسب حركتهما طابعا يكاد يشبه رقص الباليه وتصبحها موسيقى » فالس « خاتمة جدا . »

اتنا لا نعرض للحكم على أراد بونسكو في الإخراج والمخرجين ، إنما بمنسأ أن نبرز مدى إمكانيات مسرحيته ومدى حرصه على عدم المساس بنصه وصارانه ، وأهتمامه بالدفائق الصغيرة والوحدات التى قد تبدو للآخرين ثانوية .

ولا يكف من متابعة مسرحيته بعد تمثيلها المرة تلو المرة ، ويرمى

اخراجها رعاية دقيقة كلما تميز المخرج أو طرأت له فكرة جديدة تميز
على ابراز جوهر المسرحية بصورة أكثر وضوحاً .

فالفكرة الجوهرية في « الكراسى » هي الفراغ ذاته ، أو عدم
الوجود وعدم الضرور وهذا هو ما يجب أن يبرز في ختام المسرحية .
لذا أرسل يونسكو خطباً في يناير سنة ١٩٥٢ يطلب فيه الى المخرج ان
يدع الستار تسدل بعد فترة طويلة من انتهاء الخطيب من رسالته وفشلته
في القدرة على الكلام .

فيعد أن يخرج الخطيب يصبح الضوء ضاماً ، تماماً كما كان عند
بدء المسرحية ، ويظل المتفرجون لا يرون على المسرح سوى الكراسى
الصغيرة في فراغ المنظر الذي يزدهن بأوراق الزينة المديبة الفقية ، ما
يوحى بالكآبة واضطراب النظام والفراغ الذي يسود قاعة الحفلات بعد
انتهاء الحفل . وبعد هذا كله بدأ الكراسى والمناسطر و « الأشياء » في
السياسة ، فتمت فيها الحياة بصورة لا يمكن شرحها أو تفسيرها .

ويحرص يونسكو حرصاً شديداً على تحقيق هذه الإرث التي
تخفي حدود العقل وتطعن اضطراباً في المنطق لتبدو معقولة في عالم
اللا معقول ، فهذا هو الهدف الذي ترمى اليه مسرحته ، وذلك هو
الأثر الذي يود أن تخلق به جماعة المتفرجين « فحاشية الكراسى » تمنيه
أكثر من بقيتها وهي التي أوجت اليه بكتابة هذه المسرحية ، بل أنه كتبها
من أجل هذه الفحاشية تحسباً .

أن رغبة المؤلف في عبثية عصره دليل على أنه تطفه عنه (يونسكو)

لقد حال يونسكو وراءه ما لمس وشاهد في مجرى حياته من
مظاهر ما يسمى « تيار الفكر » وتطوره الما قبل كاللواء ، فالناس سرعان
ما ينسلخون لمنأ جديد أو عقيدة جديدة ويتمصبون لها ، ومثل هذا
التطور يسميه (ماتمة الفلسفة أو المصطيون المتفلسفون « اللطمة
التاريخية الأصيلة » .

وتسم هذه اللحظات بصمت ذهني أو شلل فكري من جانب عامة
الناس ، وسرع حنونني بين من ينادون بالمعادلات المرفقة وإذا ما تطور
حل أي انسان أن يشاركهم في رأيهم الذي ملك عليهم نفوسهم فجأة ، لو
إذا ما لم يستطع فرد أن يتفهم مفهوم مسرح ما يشعر في قرارة نفسه
أنه يعيا بين وحوش مريبة ، مع خرافات تتسم بسطحية هذه الوحوش
وضراوتها ، ولا تردد في أن تفتك - بضمير مستريح - بكل من يختلف
جمها في التفكير .

ولقد أثبت التاريخ أبان الحرب العالمية الثانية أن الذين يتحولون
هكنا إلى خرافات لا يشعرونها فحسب بل يتحولون حقيقة إلى خرافات .
ومن العائز جدا - بالرغم من أن هذا قد يبدو غريبا وشاذًا - أن تقرر
الحقيقة في بعض المصائر الفردية لتفاهي ما يزعمون أنه « مجرى
التاريخ » ، وتقدم ما يسمى « أسطورة التاريخ » أو « خرافته » وتقفضه
المصائر وحيدة متمزلة ، لتمثل الضمير العالمي تجاه التيار العاصي الذي
يجرف الآخرين .

تلك هي الفكرة الجوهرية في مسرحية « الخرافات » ، أما عن بيانها
لقد جاءت أطول من مسرحيات يونسكو الأخرى .

ولكنها احتفظت بالقالب التقليدي المعروف إذ يحرم فيها يونسكو
قواعد المسرح الرئيسية . والفكرة بسيطة ، وتطور الأحداث أيضا بسيط
واضح ، ثم ينتهي بالفشل والاختلاق .

ولقد أوحى إلى يونسكو بفكرة هذه المسرحية ما علمه من أحد أصدقائه
الأدباء « دبليس دي دوجيمونت » الذي كان في بومبيج بألمانيا سنة
١٩٣٨ فصادف مظاهرة نازية هناك . ويرى أنه كان واقفا وسط الجماهير
الفقيرة في انتظار وصول هتلر . وبعد أن طال الانتظار وصل أخيرا
التوهرر ، وما أن لمح الناس تحوط به حاشيته ، حتى استولت عليهم
جميعا حتى هستيرية ، فأخذوا يصفقون في جنون لا شعوري لذلك الرجل
للشتم . وأحقت موجة الهستيريا تنفس وتغلو كبد البحر كلما اقترب
هتلر من مكان الاجتماع .

كان هذا الكتاب منووشا في أول الأمر لهذا الهذيان ، ولكن حين
مر حوكب الموهور ببجابه ، وبلغت الهستيريا أشدها ، أحس كالما غيار
كهربي يسرى في أوصاله ويتهدهد بأى يصحى ذهنه ويجرفه مع الآخرين ،
ولكنه شعر بقوة مضادة صمد من أعماق نفسه ليقاوم تلك الحياسة
السحرية .

ويذكر ذلك الكاتب أنه أحس حينئذ بحالة من القلق ، وأنه يعجز
في لحظة موحشة وسط تلك الجماهير القفية . سرت في جسده قسرية
وانتصب شعر رأسه في اضطراب وحيرة ، وأدرك معنى ما كانوا بسونه
عندئذ « الشناعة المقدسة » .

لم يكن ذهنه هو الذي يقاوم ذلك التيار العام ، ولم يسلمه تفكيره
بالحج والبراهين المارضة ، إنما كان كيانه بأسره وشخصيته بأكملها
هذا الفنان ينفذان ويقسرا ١ .

أجست يونسكو تناملا إلى هذه الرواية فكانت نقطة البداية في
مسرحية « الخريت » وأدرك أنه يستحيل على الإنسان حين تفجره المبادئ
والشعائر « النصية » والدعايات المختلفة ، أن يقف قورا بمليل لرقضه
أيضا ، ومن الجائز أن تواتيه المحج متأخرة فيما بعد لتزيد هذا الرفض
وتدعم تلك المقاومة المضطربة . السامة من الداخل . ولكنه لا يجد لسانته
سوى رد الروح - لا العقل - بلقي به في وجه ذلك التيار العام .

وعرض ذلك في مسرحية « الخريت » ، إذ يقاوم البطل « بيرنجيه »
هذا التيار ، أو « الخريت » كما يسميه يونسكو ، دون أن يدري
ساعة رفضه ومقاومته السبب الذي من أجله يقاوم ذلك التيار . ويرى
في هذا المسلك ذليلا صارخا على أن تلك المقاومة أصيلة وعبيقة .

ويقينا أن الذي أوحى إلى يونسكو بشخصية « بيرنجيه » هو ذلك

الكاتب الذي شاهد حركته نورمبرج : فيتمس الإنسان بسمات
عنه مشتركة . أهمها الحساسية ضد الانفراج الجماهيري الذي لا يستند
إلى أي منطق .

إن مسرحية « الخريت » هي بلا شك ضد النازية ، وتهدف إلى
مقاومة الهيستيريا الجماعية ومكانة تنفي تلك الأوبئة الذنعية التي تكثر
وراء قناع العقل والذكاء التي ليست سوى أدواء جماعية خطيرة ، مصدورها
الهوس والترواوت والطامع الشخصية .

وإذا ما قمينا إلى التاريخ يهفي ، وأن أكاديب المعانيات تحاول أن
تنفي التناقض بين الواقع وبين « الإيديولوجيات » التي تساهل تلك
النهاية . فهذا يكفي لأن نتجنب السقوط في قبضة ذلك المنطق « غم
المعقول » ونفلت من جوار الهيستريا وحس الدمار .

وفي يناير سنة ١٩٦٠ عند تقديم « الخريت » على المسارح ، ورغب
بوسكو في تحليل مسرحيته بصورة حفيظة تفسر بعض جوانبها للجمهور
ولبعض في تحليل حوار بينه وبين نفسه ، يقتطف منه بعض الفقرات :

— نفسي : لخص لي في بساطة موضوع مسرحية « الخريت » .

— أنا : كلا ! هذا طلب غير معقول وغير شائق . هذا إلى أنه من
العسير على الإنسان أن يروي أو يحكي مسرحية من المسرحيات ، فالمسرحية
قبل كل شيء أداء وتمثيل ، أما الموضوع فليس سوى حجة يتلوع بها
الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية ، فالموضوع بالقياس إلى المسرحية
أشبه بالبنوة الموسيقية بالقياس إلى الأداء أو الحفل الموسيقي .

— نفسي : قل لنا مع ذلك شيئا عنها !

— أنا : كل ما يمكنني أن أقوله لك هو أن « الخريت » هو عنوان
مسرحيتي المسماة « الخريت » . وأن « الخريت » قصة خرافات كثيرة .
و « ازدواج » الفرون يميز بعضهم ، و « وحدة القرن » تميز بعضهم الآخر .

— نفسي : (كتساب) إذن فسوف نبث المثل في نفوس الناس !

— أنا : أرجوك ألا تظن لحظة واحدة أنني اعتزم نسليتهم أو الترويح
عهم ! التي أقدم مسرحا تطعنيا تهديبيا !

— نفسي : انك تبهتني بهذا الكلام ! ألم تكن حتى صلاه الأيام
الآخرة العدو اللدود لهذا اللون من المسرح ؟

- أنا : لا يمكن للإنسان أن يقدم مسرحا تهديبيا أو تعليميا ان كان جاهلا . لقد كنت حاملا ، على الأقل ببعض الاشباه ، حتى عند شهور القليلة . فاختت اجد وأعدل ، والآن أعلم كل شيء وأعرف كل شيء ، تماما مثل المسيو سارتر واله و شيطانه ! أعرف كل شيء ، بل وأشبهه أخرى كثيرة أيضا ، وعندئذ فقط يمكن للمرء ان يقوم بالتعليم والتهذيب . والا كان مديعا وهذا لا يليق بالمؤلم .

- نفسي : وهل حقا تعرف كل شيء الآن ؟

- أنا : بينما ، فمثلا أعلم الآن جميع ما تفكرين فيه . فما اللهه تعاليه أمت ولا أعرفه أنا ؟

- نفسي : انى فانت تكتب مسرحا تهديبيا تعليميا ، أى ان مسرحك ضد البورجوازية (أى الطبقة المتوسطة المتيسرة) .

- أنا : هذا صحيح تماما : فالمسرح البورجوازي مسرح سحري ، يسلط عقل المتفرجين ، اذ يطلب اليهم أن يتدمجوا مع أبطال الرواية ليجه كل منهم شيئا لنفسيته على المسرح ، فهو إذن مسرح الاندماج والمشاركة . أما المسرح التعليمى فهو تقييد البورجوازي ، ومن ثم لا يطالب بالاندماج والمشاركة . فالجمهور البورجوازي يستسلم للمناظر والاحداث على عكس الجمهور العسمى الذى يتسم بعقلية أخرى ، اذ يقيم بينه وبين أبطال المسرحية التى يتابعها مسافة كبيرة . وهكذا تتسنى له مشاهدة المسرحية فى وعى وبصورة منظمة ، والحكم عليها حكما موضوعيا .

- نفسي : هذه آراء غريبة !

- أنا : اود ان اقول لك اننى وقعت تماما الى تحاشى مسرح الاندماج والمشاركة ، فجميع أبطال مسرحيتى ، ما عدا واحدا فقط ، يتحولون على مرأى من المتفرجين (اذ انها مسرحية واقعية) الى وحوش خيالية ، الى حراكت . وأمل ان أنقر منهم جمهورى - فسر صبيلا الى اقامة مسألة او اتصال بين الجمهور ولشئلى هو أن ينفر الجمهور من أبطال المسرحية . وهذا النفر هو الذى يولد الوعي والبصيرة اليقظة تنه مشاهدة للمسرحية والحكم عليها .

- نفسي : تقول . ان فى مسرحيتك شخصية واحدة لا تتحول الى خريعت .

- أنا : أجل ، شخصية واحدة تقاوم هذا الداء .

- نفس : حل معنى هذا انه لا ينبغي للمتفرجين أن يشتمعوا مع هذا البطل الذي يحتفظ بانسانيته ؟

- أنا : بالعكس ، يجب عليهم حشا أن يشتمعوا منه ليروا فيه انعكاسا لشخصيتهم

- نفس : اقل قد وقعت أنت نفسك في خطأ الانسجام والمشاركة.

- أنا : هذا صحيح ! ولكن بما أن لهذه المسرحية أيضا فضلا آخر هو غرس عدم المشاركة والانفصال ، يمكننا أن نقول : أنها حققت الجمع بين المسرح المورجوازي وغير المورجوازي بفضل مهارة فطرية مقصورة على وحدي !

- نفس : لك تهني يا عزيزي !

- أنا : أعلم هذا تمام العلم ، ولكن الهديلان ليس مقصودا على وحدي !

وقلّاتي مسرحية « الفطرية » نجاحا عظيما حيث مثلت الى حد ينحش معه يونسكو نفسه - فكان نجاحها دائما حين قدمتها فرقة « جان لوى بارو » على مسرح « الأوديون » - واسمه الآن « مسرح عركسا » - ثم مثلت في ألمانيا أكثر من ألف مرة ، ومئات المرات في أمريكا وكذلك في إنجلترا وإيطاليا واليابان واسكتلندا وتشييكوسلوفاكيا وبوغوسلافيا وهولندا وغيرها .

ويرى يونسكو أن من الدمش حقا أن تحتل بأعجاب العالم بأسره صامرة بطل قصته ، تلك الشخصية التي تنزع الى الفردية والعزلة ، فطحة في هذه العزلة العميقة ، تكون وحدة المشاعر والمشاركة العالمية في الاحساسات المتأصلة في قلب الانسان -

لقد أعجب يونسكو بأخراج « جان لوى بارو » لمسرحيته على « مسرح فرانس » ، إذ حمل فيها ملهات قاتنة أو ما يسمى « الفارس » المقيضة ، كذلك أعجب بالأخراج الألماني الذي جعل منها مأساة قوية (تراجيديا) .

أما الإخراج الأمريكي فقد خيب ظنه : إذ أعطى المخرج الأمريكي كل شخصية طابعا مثال فيه ، فجعل من أحدهم شخصية هزيلة ومن ثان خريتا ومن البطل مفكرا ثائرا على الأوضاع ولم يقصد يونسكو إلى شيء من هذا كله .

ومما زاد الطين بلة أن لجأ المخرج الأمريكي الى عرض عبارة في الملائكة بين البطل « بيرنجة » ورفيقه « جان » وأدخل هذه العبارة ضمن

أحداث المسرحية ، ولا صلة للمسرحية إطلاقاً بالملأكة أو ما يشبهها -
ويحق ليونسكو أن يسجد على هذا التشويه الذي يحضر المسرحية بجواهر
مزيفة لا قيمة لها .

هذا إلى أن يونسكو يحرم على أن يحترم المخرج النص الذي يقدمه
له ويطلبه أن يحترم أيضا الإرشادات المسرحية التي يكتبها قدر احترامه
للنص نفسه .

ولقد رأى الجمهور الأمريكي في هذه المسرحية ملهة مسلية مضحكة
مما ضاعف من سحق يونسكو ، فهي في نظره ملهة لها طابع تراجيدي .
ولقد لمس هذا الطابع وأمره جميع من تصدى لإخراج هذه المسرحية في
كل بلاد العالم ، ما عدا ذلك المخرج الأمريكي « المستر أتومي » .

وكان من الطبيعي أن تناول النقاد هذه المسرحية بجميع ألوان الهجوم
غير أن بعضهم يرى أنها تمير « رجى » عن رغبة شخص محب للوحدة
والعزلة ، في أن يتبد مضادة الشرية في إطلاقها .

ولكن يونسكو يوضح في صراحة وحلأ أن هدف هذه المسرحية هو
تحليل « بلهفة » الشعب ، أو على الأصح تحويله إلى كتلة نازية في ألمانيا،
وكيف يتم هذا الأسرار الذهني بين جماهير الناس - كما يسميه يونسكو
« داء الفترت » هو النارية - فكانت النازية عند نشأتها بين الحربين
العالميتين اختراعا أو ابتكارا من المفكرين والأيديولوجيين الذين يظنون
في خلق عقائد حديثة ، وانصاف المفكرين الذين روحوا جميعا لتلك النظرة
كأبوا « خرائيت » في تفكيرهم الهمجي وانفعاهم الجماعي ، فهم لا يفكرون
ولا يتأملون أبدا يقولون ، إنما يحفظون عن ظهر قلب بعض التسميات
المقابلة أو الفكرية - يقومون بالقائها بصورة آلية كقطعة المسحوظات في
أفواه التلاميذ !

وبالرغم مما يزعمه النقاد أن ذلك البطل المنزلة « بيرتجيه » يبدل
المناعة البشرية في إطلاقها ، فإن يونسكو يرى أن بطله هذا يلتقي مع
الناس جميعا مما يدل على أنه ليس منعزلا عن تيار المقامرة البشرية ،
إنما المنعزلون هم أصحاب المقامات المزيفة - لهؤلاء الناس ينشرون
أنظمة من التفكير الآلي يقبلونها مستارا بين الفكر والواقع ، ويرفون الفهم
والفاهيم ، ويحبسون الحقائق عن الأعيان ، أنهم يحاربون بذلك روح
التميز السليم - فالخرتيت لا يمكن أن يتفاهم مع من ليس خرتيتا
عنه - وتهلج هذه المسرحية إلى كشف القناع عن هذه الأوضاع .

وكذلك أخذ النقاد على يونسكو ، فيما أحسنوا ، نقطة أخرى وهي

أنه هاجم الداء وتلد به ، ولكنه لم يذكر الحل ولم يبين العلاج الناجع .
فالبلبل « بخرنجية » يريد « الايديولوجية » التي تعبط به ، ولا يقول شيئا
عن « الايديولوجية » التي يريدنا أو التي يعارض بامسها .

ويرد يونسكو على حسنا النقد بعوله : ان مهمة هؤلاء النقاد الذين
اثاروا هذه النقطة ، وكذلك مهمة المتفرجين ايجاد الحل المطلوب لهذا
الموقف وانتكار « الايديولوجية » الصالحة ، أما مهمة يونسكو كمؤلف
فتقتصر على التأكيد بداء الحرية التي يصيبها الناس ، فيحصلهم على تربية
شعائر لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مقلولا فيقومون قريبا المتكررين
الذين ابتكروا النظام النازي .

ويقوله يونسكو - لو اننى اقمتم « ايديولوجية » جديدة اعرضوها
« الايديولوجيات » التي قامت واتخذت نقول الناس ، فاسى آكون خريشا
آخر يصل على أن يتغنى به الخريشة بصورة جديدة .

كما اننى أرى من السخف أن يطلب الناس إلى المؤلف المسرحي أن
يرشدكم إلى الطريق المستقيم ، ومن الحق أيضا أن يفرض على مؤلف
فلسفة آلية على العالم بأسره ، أما يكفى المؤلف المسرحي بأن يحرص
المشكلات ليفكر فيها الناس عندما يخلون إلى انفسهم ، ومن ثم يسألونه
أن يجدوا لها حلا بأنفسهم ويطلق حريتهم - فالحل الأخرج الذي يكتشفه
الإنسان نفسه ولنفسه خير من « الايديولوجية » الجاهزة التي تفرض
عليه وتشمل تفكيره .

ثم يضيف يونسكو قائلا : ان كل نقد يلوموننى على أنى تركتهم
مع المتفرجين يتخطون في فراغ تام بعد مشاهدة « الحرية » فأجيبهم
بأننى أردت هذا الفراغ ، فعل الرجل الحر أن يخرج منه بعض تفكيره
وارادته ، لا عن طريق تفكير الآخرين وارادتهم .

٦ - سمبول بيكيت

يشعر أن يختلف الناس حول كاتب قدير اختلافهم حول سمبول بيكيت ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، أو مسرح للتناقضات ، ذلك المسرح الذي لا يعترف بالمنطق ولا باللغة كوسيط للفكر ، ويتنكر للمعادن والمفاهيم المتوارثة إذ يرى فيها عبثاً خالياً من المعنى .

فأعداء بيكيت يتهمونهُ بالتعقيد والتعوض والآفة للقل ، أما أصدقاؤه فينادون به أمير الأدبية المعاصرة إلى حد حاولوا معه ترضيعه للحصول على جائزة نوبل .

والغريب أن المصوم والمريدين يلتفون حوله في لحظة مشتركة وهي عدم معرفتهم معرفة واضحة أكيدة لحياة ذلك الرجل الغامض .

ففي سنة ١٩٢٨ كان يعيش في غرفة بالقسم الداخلي بمدرسة المعلمين العليا التي تقع بمسارح «اولم» (Bos d'Ulm) بالحي اللاتيني في باريس ، شاب إيرلندي لم يتجاوز اثنين وعشرين عاماً (ولد سنة ١٩٠٦) وكان قد بدأ دراسته في دبلن بكلية «ترينتي» ثم قبلته مدرسة المعلمين العليا بباريس كطالب أجنبي ، فكان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية لزملائه الفرنسيين الذين يدرسون استعداداً لمسابقة « الاجريجاسيون » في هذه اللغة .

لم يتعرف اليه سوى القليل من الطلاب لان عدد الحاضرين بدراسة اللغة الانجليزية لم يكن كثيراً وكان هو بطبيعته يسير إلى الانطواء على نفسه ، هذا إلى أن طريفته في مساعفة وملاحة كانت غريبة بعض الشيء ، إذ كان يلعب من التدريس بأن يقرأ عليهم بمصاحبة أحدهم مسرحية من مسرحيات شكسبير ، (وكان يؤثر مسرحية «المصطف») فلما منه أن هذه القراءات كهيئة بتدريج أدب طالب «الاجريجاسيون» وينتصن طريقه النطق ويحاجج الألفاظ ، ولعل هذا التدبير الكثير القيمة الآن من جانب بيكيت يرجع إلى افتتانه بالموسيقى ، فكان شديد الإعجاب بموسيقى «باخ» و«موزارت» و«الهر» .

لم يلبث الاصدقاء أن عرفوا من « سام » كما كانوا يسمونه ، انه
ايمّ مغاول كبير يشرف على المباني والمرافق العامة بمدينة دبلن ، كان رجلا
شديد المرح ، يحب الحياة في الهواء الطلق ، ويتنقى راحته الاسبوعية
في لعب الجولف .

اتسعت طفولة سمويل بالصداقة والمرح ، فضاها في الفهر بين
أرجاء الحقائق الراسخة ، تجرّه أمه بخنان عميق ، وكان له أخ اسمه
« فراتك » مات شابا على اثر اشتراكه في حروب الهند وبورما .

كان فني وسيما ، نحيل الوجه ، وشيق القامة ، يمارس الألعاب
الرياضية حتى من العشرين ، وكان يمشق بصفة خاصة لعبة الرجبي اد
كان من أبطالها في كلية « ترينيتي » ولكنه بعد أن قسم الى باريس انصرف
عن الألعاب الرياضية مؤثرا عليها المناقشات مع الاصدقاء ، ينظمها أحيانا
يصمت طويل يطيب له الاغراق فيه ، او المنزهات الليلية يدور خلالها
شوارع باريس ، وأحيانا كثيرة كما يمتد به الليل في المقاهي أو في
حانات « مونتبارناس » Montparnasse في المقاهي .

ولم تكن تلك السهرات لتتطلى دائما في هدوء وسكينة بل غالباً
ما كانت تنتهي بالشجار والصدام ، وإن كان الضرب وسامه قد هجر حياته
التطاش والمناقشة الرياضية ، فإنه احتفظ بمضلات مرنة ، وبقبضة الهجوم
وقبضة اليد الحاضرة والسرية الخاطفة ، هكذا كان يتجلى في حالات
الشجار التي ينتهي بها سهراته ، ولكن حدث ذات مرة بعد إحدى تلك
السهرات في حي « مونتبارناس » أن تشب شجار ترك أثرا عميقا في حياته
بل وفي اتجاهه الأدبي .

كان حاربا من أحد المقاهي ، فاصطدم من غير قصد بأحد المسيرة
صاحبة خفيفة ، ولكن تبادل الاثنان الشتائم ، وسرعان ما تلقى سمويل
ضربة في وسط صدره ، لم يكتف بها ، فكثيرا ما تلقى مثلها في حياته
الرياضة ، لكنه لم يلبث أن لبين أن قميصه ملطخ بالدماء . لقد طمته
الرجل المجهول بسكين ، فنفثوه الى مستشفى « نيتون » القريب منه ،
واتضح أن نصل السكين قد مزق الياف القفص الصدري ، ولكن سرعان
ما التأم الجرح بفضل سلاقة بتيته .

الا انه لم ينس اللحظة التي حاجبه فيها الشبح المجهول : لقد كان
احد المشردين المعروفين في باريس باسم « الكوشلر » clochard
للتسكك على أرضية السبّ وفي الحي اللاتيني أو حي مونتبارناس .

انهالت الاسئلة على بيكيت لمرة لمرة بسبب البطء ، ولكنه لم يعر جوابا إذ لم يكن ثمة سبب واضح يبررها . كانت في نظره حركة غير مطلولة وغير منطقية .

ظلت هذه الواقعة ماثلة أمام مخيلته عدة سنوات الى ان اقدم على كتابة روايت او مسرحيات . فلا غرابة ان جعلها آهله هؤلاء المتشردين المتسكعين « الكلوشار » .

فأطال مسرحيته « في انتظار جود » *The Waiting Godot* . ينتمون الى هذه الفئة ويعيشون في عالم يرعرع بالسلك غير المقبول . ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى كما ان أحد المتشردين واسمه « استراجون » يتعرض في كل فصل من فصول المسرحية للضرب من مضربين مجهولين .

بعد أن قضى بيكيت عامين في مدرسة المعلمين العليا بباريس عاد الى دبلن حيث عين مدرسا للأدب العرسى في « ترمينتي كوليدج » . كان هذا المعلم يتسم بالهوية والجلال . قضى كل مساء كان يترك ما يقرب من مائة طالب الى قاعة الطعام ، مرتدين ملابس السهرة وعليها الروب الجلسمى فما لبث أن أدخل بيكيت على هذا الجو المتوتر لوما من المرح ، فأخذ يقدم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية . كان يختار دائما ملهة مرحة وان وقع اختياره على مأساة أدخل عليها روح المرح الساخر . فمثلا قدم رواية « السيد تاليف كورتى » وكان يلعب بيكيت نفسه دور « دون دييج » فكان يمسك بدلا من السيف بحرس صغير يذقه مؤذنا بانتهاء كل « سولووج » طويلا . وفي أحد المشاهد يعمل « دون دييج » هذا مخمورا يسمر على أطرافه الأرضية ، هذا الى أنه اختار لدور البطلة « شيمين » فتاة بدنية ضخمة تنبر الضحك حين تحدثت عن رقة حواظها .

فلا غرابة ان اهتمت الاساتذة زملاؤه من هذا التشويه لاحتدوا كـ (كورنى) ، وانسحبوا من القاعة ، ومن المرض الثالث والأخير احتج الطلبة أنفسهم على هذه الأسلوب الذي يجافي كل فن .

كان أبوه يرقب نشاط ابنه الواسع دون أن يتدخل إيجابيا لتوجيهه كما يريد ، بل ترك له حرية الاستمرار في الدواشة التي تليبه له ولكنه كان يأمل أن يرى اليوم يعمر فيه ابنه الأدب والتدريس ليشراف على أعمال القبول بيكيت ، غير أن حلمه هذا تبدد وحاول طنه حين صار له أنه برغبت في أن يصبح أديبا . لم يستطع عليه ذلك الوالد المثالي بل

عهد لاجله أن يكفل له دخلا كافيا يضمن له عيشا كريما في جميع الظروف .

وحينئذ عزم على السفر إلى فرنسا سنة ١٩٢٨ ليستقر فيها ، فقدم إلى باريس حاملا معه الناي الذي كان يهوى العزف عليه في عزلاته ، وطلب له اللام فن باريس حيث تعرف إلى «جيمس جويس» James Joyce أحد مواطنيه وعزف لحنه « أوليس » ، تلك القصة الرائعة التي حاول فيها المؤلف أن يصور الحياة البشرية بآلامها ومبامعها وأحداثها المألوفة .

توطئت صداقة قوية بين « جويس » والشباب بيكيت الذي كان يبدو له غريبا شاذا ، إذ لم يكن يستيقظ من نومه قبل الساعة الرابعة بعد الظهر ، وأكبر ما كان يشهوى «جويس» في صديقه هو صمته الطويل ، فكان الصديقان يلتقيان أحيانا ليحكيا لمحات طوالا دون أن يفرد أحدهما بكلمة ، فكان يجلس جويس واضحا ساقا فوق الأخرى ، فيقلده بيكيت في جلسته ويخيم عليهما الصمت .

أما أسلوبه سمويلا الأخرى فلم تكن لتخفى عليهم مواهب ذلك الصديق ، لذا كانوا ينزعجون لخصوله صمدا ويخشون عزوف حرسه الشديد على تقليد «جويس» في حركاته وسكناته ، بل كان بعضهم يؤذيه على هذا كله إلى أن قال له أحدهم : « لن تكون في يوم ما سوى عازف ناي » .

ولكن سمويلا لم يكثر بهذا التحدي ولم يتغير ، كان يبدو خاليا من أي طموح أو حلف .

ومن الغريب أن ذلك الرجل الذي وطد المزج على أن يصبح أدبيا منذ فجر شبابه لم يكتب حتى سبع الرابعة والثلاثين سوى قصيدة استوحاها من صديقه وأستاذه «جويس» .

نصبت الحرب العالمية الثانية فاحتجبت بذلك إعالة والده ، فعسا حرم ذلك الدخل الذي قصد به والده أن يكفل له العيش الكريم ، اضطر بيكيت إلى أن يشتغل حطبا في جنوب فرنسا ، وبعد أن ذاق قسوة العيش تلتقى به في لندن في مستشفى للأمراض النفسية .

لم يذهب إليه كمرضى بل ليحصل به حادما . لم تلقه إلى قبول هذه المهمة يد الزمان الصلدار ، إنما اختار ذلك العمل بسخط أرادته رغبة في الاطلاع بجميع المعلومات ، إذ كان يود أن يتعرف عن كتب إلى المجانين

والمفتوحين ويدرس المرضى نفسيا تهيئدا لتأليف كتاب يتعرض لهذه الحالات .

كان يعز في رواية بعنوان مورلي، ظل مخطوطها يتسكع على مكاتب النساير فينبعثها الا يرون فيها منه ممدلة عميقة امرأة ، تهدد الاصابة هذا . الى ان جاء شاپ اسمه د جروم لبون د فاستوري احبلى دور النشر ، د مينسوى ، (Editions de Minuit) ، وكان يبحث عن الابتكار والخلق الجديد ، وينشد نشر كتاب يعبر عن الالم والصبر ومتاعبه . وقع مخطوط د مورلي ، بين يديه لوجه فيه رسالة ، فنشر القصة سنة ١٩٤٧ ومن ثم فتسج باب الشهرة على مصراعيه امام بيكيت ليصبح رائد مدرسة ادبية جديدة في فن القصة .

ول ان كانت القصة قد جلبت له الشهرة في عالم محدود من الادب النصفي فاك الوثية التي دفعت باسمه الى آفاق الشهرة العالمية انطلقت من مسرح صغير للطليعة بشوارع د راسبلي ، في باريس .

كان النقاد حتى سنة ١٩٥٢ قد ستموا ذلك المسرحيات التي تزعم التجديد فلا يجدون لها عمقا او معنى ، فحضروا لا يحضروا الى اعتماد طيب ليروا ، في انتظار جود د وسرعان ما احسوا الهم امام مؤلف عظيم ، واستزع اعجابهم المتشدون د الكلوشار ، الذين يرضون وفتحهم في انتظار جود د . ترى من جود د ؟ هل هو الله ا على اساس ان هذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التي تعنى د الله ، لا أحد يدري ا هل جود هو الأمل الفاض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟ ، بلاب الفكر مطرح لكل تأويل .

طلت هذه المسرحية تملل أكثر من عامين متلاحقين بنجاح والعم ، ثم ترجمت الى ١٨ لغة وأخيرا الى اللغة العربية في د مجلة المسرح د بعدها الاول للدكتور فايز اسكندر ، واصبحت تسرى على السنة المحافل من النقاد ومواة المسرح الكلاسيكي في الغرب تلك العبارة : د التي آمنت المسرح الحديث باستقلله مسرح بيكيت .

أحد العالم كله يعرف اسم بيكيت ، ولكن احدا لا يكاد يعرف لولاه المتسوق ووجه النحيل الذي تلمع فيه عينان تسبح فيها زرقة شاحبة ، كما ينذر ان تنفجر شفتاه الرقيتان عن كلمة أو ابتسامة لو حدثت ان غشى مجتمعا ما . اذ ظل بيكيت في أوج الشهرة والمجد ذلك الرجل

الناظر الهادي الذي كان يقبع في صومته بمدرسة المسلمين العليا في باريس .

انه يعيش حاليا في منأى عن الناس ، إذ يقطن فوق باريس الطابق العلوى من بيت يطل على مجرى باريس ، فلا يرى امامه سوى الجدران الساية تتوجها الفيوم . وفي مقاطعة السبي والماء جنوب شرق باريس يستلكت بيتا يقوم على تل وسط المناظر الخلابة بعيدا عن الناس والحياة . ولكنه في هذا البيت أو ذلك يظل المصديق الودود لكل قلب والربيل الملهب الرقيق العاشية .

ان أحدث انتاج لبيكيت هو مسرحية « آه ! يا للأيام الحلوة ! » (*Oh les beaux jours*) وقد تمها حاليا في باريس هادلين رينو وزوجها «جان لوى مارو» على «مسرح فرنسا» (الأوديون سابقا) .

وتعرض المسرحية حياة امرأة دخلت خريف الحياة وبداية تقوى تدريجيا في الضيق والوحدة دون أن تكف عن التسك بحياتها ، ذلك البؤس الخزع .

يشترك بيكيت بأنه وجعل مسرح من الطراز المدقق في عمله الى حد بعيد . فهو يتابع انتاجه على المسرح ليرى كيف تعيش المسرحية في قلب المنزل وعلى شقيقه وفي حركاته وسكناته . وحلت أن كانت تتدرب في لندن مثلة كبيرة على دورها في مسرحيته هذه « آه ! يا للأيام الحلوة » وكان بيكيت يحرص على حضور جلسات التدريب (البروفات) مرشدا وموجهة فضاعت هذه المثلة ملاحظاته ونقده فطلعت اليه بمد البروفات الثانية إلا يحصر جلسات التدريب التي تقوم بها ، فأجابها الى طلبها ، فكان أن فصلت في أداء دورها .

أما « هادلين رينو » فكانت أكثر لباقة وحكمة من زميلتها الانجليزية او ظلت أربعة شهور تنصت الى مصالح المؤلف بعد أن لمست فيه دجل المسرح الاصيل الذي يفتق السهولة والشاؤن ، فضلا عن أنه يعرف تمام المعرفة قبة كل حركة وكل لفظة وأثرها على الجمهور ، فكان يشرح لها مثلا كيف يجب أن تتناول « حشرة الإنسان » بطريقة معينة تستأثر بانتباه الجمهور ، فاصبح بذلك أن ارشاداته وتلميحاته ليست من قليل الزوائد أو النصائح المرتجلة ، إنما تنبع من فهم عميق لحומר قصته ونفسية الجمهور .

وال كان يبدو بيكيت دقيقا أو قاسيا مع الآخرين فمما يغفر له

ذلك انه أشد دقة وقسوة مع نفسه ، فأتاحه المسرحى لا يرضيه ولا يصبغه لانه يسعى دائما الى تبسيط الاساليب المسرحية بصورة أبعد مما حقق .

ففى مسرحية فى انتظار جودو يقتصر على منظر واحد لا يتبدل : شجرة فجردت اعصابها من الازرق وسط فراح قتيب ا وهى مسرحية « اه ا يا للأيام الحولة » يقتصر ايضا على منظر واحد هو كومة اذ قل كبير من الورق المقوى . ولا تصم المسرحية سوى شخصيتين احدهما لا تتكلم الا قليلا والاخرى لا تتحرك من مكانها داخل هذا التل طيلة المسرحية .

ومع ذلك يرى المؤلف انها مسرحية زاخرة بالاساليب المسرحية كما لو كانت رواية استعراضية . فيقول : « ما زالت هذه المسرحية مكتكة بالاكسسوار » مع أن من يتابعها لا يرى على المسرح سوى ذلك التل الصغير من الورق المقوى الذى يرمز الى أكادس الحياة ، وفي قته يبرز صلبة قرنبا الاول « مادلين رينز » فى دور « وينى » .

وتبدو فى ثوب المسهورة وقد غاصت حتى وسطها فى ذلك التل الصغر ابتداء الى أن يصف حياتها قد انقضت ، وتظل هكذا طيلة الفصل الاول ، فتأتى ببعض حركات بسيطة : فثلا تفتش فى حقيبتها عن فرشاة الأسنان لتنظف أسنانها ، وتظل تتحدث وتتحلث من الماضي وعن آلام الرأس التى تشكو منها دائما ، ويصف أماتها زوجها « جل لوى بارو » فى دور الزوج « رينز » الذى يظهر فترات قصيرة على المسرح ليثن ويشكو ويستغث ، ثم يكف على قراءة عناوين الجريدة ، دون أن يرد على أسئلة زوجته التى تخاطبه من حين الى آخر .

وفى الفصل الثانى لا يغير المنظر ، انما تطوى « وينى » فى التل بحكم مرور الزمن ، فلا تستطيع بحريك ذراعها اذ تعود منه رأسها فقط . ويحاول زوجها « رينز » أن يلحق بها متسلقا التل ، ولكنه يسن عن ذلك ويتهجرج الى أسفل .

طلت « مادلين رينز » طيلة حياتها الفمية تمثل أحوال البطولة فى مسرحيات « مايكو وموسيه » و« كلوديل وشيكوف » وغيرهم ، واسعة فيها الربيع فى خيمة مسرح متطلى حقول . ومع ذلك لما ان قرأت « آه ! يا للأيام الحولة » حتى سحر قلبها ذلك الموقف الشاد ، واستهواها ذلك المنظر غير المألوف وتلك المسرحية الخالية من الحركة والاحداث ، وذلك الحوار المتقطع وتلك العبارات التى لا يربط بينها عقل أو منطق ، لتسر

هذا كله عن قلق المرأة حين تبلغ منتصف الطريق في حياتها ، تمجداً للمرى
من الدراما الحديثة طبقاً للقواعد التقليدية .

وطبعت المزمم إذن على قبول هذا النموذج ، وهي تعلم أنها بذلك تفلح
على مطاردة قاصيه إذ تتحلل عن أسلحة الممتنة من وشاعة الحرية ومحرر
المواقف وجاديتها - فبدأت لقله ذلك جزاء تلك البطولة إذ ظلت تصل لمتة
أربعة شهور في «بروفنت» هذه المسرحية إلى جانب رجل رابع هو صمويل
بيكيت ، كما أنها تألفت في دورها هذا ثالوثاً أضاف به المقاد حصداً في
فرنسا في هذه الأيام ، فأضفت بذلك بريقاً جديداً على مجد بيكيت بعد
أن توجه التلفزيون الفرنسي بسجد آخر .

ذلك بأن القسم المسرحي في التلفزيون الفرنسي جالاف يتقدم
مسرحية « كل الذين سقطوا » ، وهي تدور حول نزعة تقوم بها زوجة في
طريقها إلى لقاء زوجها ، وترمز هذه النزعة إلى الوجود البشري بأسره
بما يحويه من سقوط وانهايار ، ونالت هذه المسرحية نجاحاً عظيماً ،
ومنحها التلفزيون الفرنسي الجائزة الأولى لعام ١٩٦٢ .

إن مؤلفات بيكيت ، من قصص ومسرحيات ، سواء منها ما كتبه
باللغة الإنجليزية حتى سنة ١٩٤٥ ، وما كتبه بالفرنسية منذ سنة ١٩٤٦ ،
كلها تدور لموت شاعر يطن في ليرة حاسمة لا راد لها عن نهاية حياته
وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويحدثون عنه . فهو يصف
ذلك النزول أو الانحدار البطيء الذي يؤدي من الجحيم إلى الجحيم ، ومن
الفناء إلى الفناء ، ماراً بالآلام والانهيار واليأس .

ولكنه يأس يختلف عن ذلك الذي يشعر به أبطال قصص سارتر
أو كامو في مسرحياتهما : فهؤلاء يكتشفون ضعف الوجود وحاشيته وهم
يلتفتون في الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، ويسرقون أحياناً
طمع الحب ، ويشعرون بالليل أو النور نحو من يصيرون معهم .

وقصص النول أن لهم حياتهم الخاصة بهم ، إما الطفل عند بيكيت
أيا كان اسمه ، فليست له أية حرية في التصرف في ذاته أو في عقله
ونفسه ، إنما يحيا داخل دائرة خاوية قد أغلقت بالحكام ، وأسلم المتأن
لمعلم الإدراك وللعنوت وللصمت ، وأحياناً تبصت منه « حشرجة آتسان

موتى اليدين والرجلين ، أو أنهن انسان يلمت ، وقد حكم عليه بأن يحيا
فى هذا العالم ، دون أن يرجو من حياته شيئا أو يؤسم فيها حيرا .

ذلك هو فصل شخصياته الفرية ، الذين يرون فى الموت جمع
الإنان ، لا سيبل اليه . وإن الحياة مبرجة لا مبرر لها ، أما الحب إلا
الفرح يمس ، والصداقة عبودية أو سوء ناهم ، وأخيرا بصورها
الخاصة مهزلة شبيهة .

بهؤلاء الأشخاص يعيون جميعا فى غموس وقتق ، يسطرون ، من
لا يعرفون دما لا يمدون . هم يتحركون فى صدامهم على خط قتيب من
التي الفجر الذى يفصل بين الوجود والعدم ، وبين الحياة ، ذلك السحر
الذى لا يخرج منه ، والموت المحتوم الذى يطوى فى قدمه بظنا يعلمهم
على اليأس من حياته .

إن أحدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجها لمسيره ، بل هناك قوة
خفية توجه حركاته ومسكناته ، دون أن تكون له فيها كلمة ، فهو إذن غير
مستول مما يأتى وما يدع ، كما أنه يحيا خارج إطار الزمن ، والله كذلك
حركته وسط لحظة من الزمن لا حدود لها ، هناك حيث الضوء لا يتبدل ،
والإنسان والعظام من حوله تشابه جميعا .

فلا هراة إذن أن تحدث شخصيات ببيكيت عن حياتها ، تارة كأنها
وقد انتهى ، وتارة أخرى كأنها «مهزلة لا تزال قائمة» دون أن يدركوا
شيئا عن هذه الحياة وذلك الموت ، الذين لا وجود لها إلا من حيث
اللفظ فحسب . أما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لها ولا وجود .
إنها صورة حقاء لتلك الحياة التى فطمت عبراتها .

والغنى الوحيد الذى تحتفظ به هذه الشخصيات ، هو القدرة على
الكلام ، لذلك فإن الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلا يفكر ونفسا تدرك ،
فالجسد صبره ال فناء محترم ، أنه سائر ينتظر هبوب الرياح لتعصف
به وتبدده ، أما العقل والنفس فيلقيان نظرة سائلة على تلك النهاية
الخبضة للوجود . وتضم هذه النظرة بطابع التحدى لحماقة الحياة
وسخف تنظيمها المضطرب .

ويرى بيكيت « أنا حبيبا بولد مجايب ، وبعضنا يظل على الحال
التي ولد عليها » .

ولقد حرص بيكيت من نأحيته على أن يظل على ما حبل عليه أصلا ،

وحشد كل قواه وشجاعته لكيلا يفر من تلك المنطقة التي التي به فيها
الخطر ، هناك حيث يتصدر على الانسان الشئ أو الموت على السواء ، كما
يسعد عليه أن يتكلم أو يصمت الآخرين يفهمونه ، ومع ذلك فهو يحيا في
انتظار الموت ويتكلم دون أن يفهمه أحد ، فهذا هو مصير الانسان .

ويرى بيكيت أيضا أنه لجأ بدافع الجبن الى اختراع الحديث عن
« الله والناس والنهار والطبيعة وانطلاقات القلب وسبل الفهم » . الى غير
ذلك من موضوعات ، ليتجاشى بذلك نفسه هو والحديث عن نفسه .
وتكن تلعب جميع المحاولات هباء ، ليستسلم المؤلف الى الكلام عن نفسه
لكي يستطيع أن يلتزم الصمت . ولكن اني للصمت المطلق أن يتحقق ؟
« نحن نرى الانسان ما يرى يتصدر عليه أن يلتزم الصمت » .

تناول عديد من النقاد اعمال بيكيت بالتعليق والتحليل ، وتكلموا
ها بأن مورد مقالته « لا يرى دي يواذير » الذي اشرف على « قاموس الادب
المعاصر » الذي يضم ترجمة سرية حياة ادباء فرنسا المعاصرين واعمالهم ،
هو يقتنع من التعليق بالتساؤل : « هل تنتمي مؤلفات بيكيت الى الادب ؟
تلك المؤلفات التي تنادي حاليا في كل كلمة من كلماتها المتقطعة ، ولي
كل عبارة من عباراتها التي لا معنى لها ولا مبرر ، لئلا نرى الانسان قد
ماز واتن لا شيء ولا احد - ولا حتى اللفظ - يمكن أن تقدم له أي عون ؟
ثم يضيف قائلا :

« ومع ذلك لمؤلفات بيكيت لها كيائها وهي موجودة حقا و كأنها
البرهان القاطع على الحق واللامقول ، أو كأنها الشئ الأخير الذي
تلقاه الحقيقة ! وهكذا لمس الحدود الهائلة للغة ولامس تخوم
الادب ، هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها وحيث لا يهدف المؤلف الا
الى أن يحطم نفسه بقلبه ! » .

الباب السادس

طور المصحح الفرنسي المعاصر

١ - الروح الشعرية في المسرح

في الانحسار غريزة يسكن تسميتها بفريزة المسرح ، فهي كائنة عند جميع الشعوب ، كما أنها أصل جميع الحضارات ، وتستجلب جسد شتى من حركات تشيلية أو وفصلت تصويرية أو مشاهد حزلية أو تراجيدية . ترى أي حاجة للمع الإنسان إلى هذا كله ؟ وما الذي يجعل الإنسان على أن يخلد هكذا حركات الحياة الفردية أو الجماعية ؟

لعل مرجع ذلك إلى العبادات القلبية وما كانت تتضمنه من أساطير: فكان الناس يصنعون إلى خيالهم وإلى انفصالات عواطفهم خلق ذلك الجو المسرحي الذي لا يعتمد على الفعل العاصر أو الذكاء الذي يحلله فكان هناك المسرح أن يخلق إلى جانب الحياة الواقعية ، جواً مثنوياً مجرداً ينطلق فيه العنان للخيال والعواطف القوية ليبثنا طبيعتها الصافية فبدونها إلى ما وراء الحدود التي تفرضها الحياة العادية .

ونتيجة لذلك نرى أن حياتنا اليومية غالباً ما تكون ملهة رديئة غير عاججة أو مأساة لم تتم لمصونها بسبب تمثل المصادفات الجملة أو الأحداث الثنائية . فتدخل الاضطراب إلى خطة حياتنا وتفسد تخطيط أعمالنا وتتحرف بنا عن الخط الذي رسمناه لها .

أما في المسرح ، فالإنسان ينتظر من المسرحية صورة صافية نقية للحياة وأولئك الأشخاص الذين يتحركون على خشبة المسرح يشبهوننا فلما أد لهم اراحة تخبى إدانتنا ، وعواطف مثل عواطفنا ، إلا أنهم يتحركون في عالم أكثر تناسقاً وأكثر حرية من عالمنا ، ومن الميسور عليهم أن يلعبوا بطبيعتهم إلى آخر مدى لها ، وهكذا يكشفون لنا عن إمكانيات طبيعتنا حين نزول المواقف من سبيلها ، ويرزون لنا كلها للصلح حين تتجرد من شوائب الأحداث التي تصدها .

ونقول في ذلك ، توشار ، (Toussard) أحد المفكر المسرحيين : « أن

هدف المسرح هو أن يبيع للإنسان إلى أي مدى بعيد يمكن أن تنحسب عواطفه من الحب والبغضاء والغضب والمرح والخوف والقسوة ؟ كما أن للمسرح يفتح الإنسان وعيا بإمكانياته وبما يستطيع أن يكون عليه في عالم لاهيات فيه ولا موقفات : فالنتيجة ينتظر من العمل المسرحي أن يكشف له عن هذا العالم الذي تتجلى فيه صورة متكاملة للإنسان .

ويرى « توشار » أن العرض الرئيسي من الفن المسرحي هو « تصوير الإنسان على المسرح في حالة نشوة » . ويقصد النشوة في أربع صورها وإسمائها حيث ينعم الإنسان براحة الرقاعية وسكرات السرور ، « تون » أن يفقد وعيه أو سلطانه على نفسه فيشبهن مدى قوته وقدرته ، وينسى وجود العقبات المادية أو المصوية التي تفرض عواطفه أو تعرقل أحلامه .

وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كالكائنات شاذة بمعنى أنها تحل محل روحا إنسانية تتسم بطابع شاذ لم يألفه منذ الحياة ، سواء في نطاق النبيل والتسامي والبطولة أم في عالم الرذيلة والشر والحق . وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا نتظر إلى امرأة سحرية تكشف لنا عن الملامح الخفية أو المأمضة من وجهها المثالي وقد تحررت هذه الملامح من كل ملهو سطحي أو عرشي .

ولعل هذا المفهوم للمسرح يتفق مع اتجاه القرن العشرين في نزعه إلى أن يرى في المسرح صورة شاعرية ، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الماذج إلى أجواء الخيال الزرقاء ، إنما المقصود بالشعر هو مجهود الفهم في سعيه ليشغل مظاهر الواقع الملموس والمألوف وليبعد بذلك إلى الحقيقة الجوهرية ، إلى عالم السحرية .

وحمة الشاعر في نظر « حوت » هي « أن يدع سرا من الأسرار » . وهكذا حين ينزع القرن العشرون إلى تحقيق الروح الشاعرية في المسرح فهو يعني مسرحية ذات أسلوب شعري وانسجام متناسق في ثأيا الرواية وحركة في أحداثها ترمي إلى التعبير في هذا كله عن سر ظل غامضا على الناس .

ذلك هو الطابع العام الذي يرمي إلى تحقيقه مسرح القرن العشرين . أما نقاد هذا العصر فينزعجون للونين من المسرحيات هما المسرحية ذات

النظريات أو الأفكار المعينة ، ثم المسرحية الواقعية . وقول أحد النقاد في ذلك :

« للمسرح عنوان • التوجيه الخلقى ومحاكاة الواقع » .

وإن بدأ فى هذا الكلام بعض النقاد ، فإنه لا يخلو من الصواب من الناحية الفنية للمسرح .

ولكى ندرك السبب الذى من أجله يضيق الناقد للمسرحى ذرعاً بالأخلاق والمعاداة بها على المسرح يجب أن نفهم موقف العصر الذى ينادى بأن المؤلف المسرحى يهدف قبل كل شيء إلى كشف الأسرار القامضة بدافع النزعة الشعرية ، ومن ثم فهو لا يرى صلة بين هذه النزعة وبين الشدائد بالأخلاق .

فالشاعر والمؤلف الأخلاقى لثيaban يتعلم الجمع بينهما فى آن واحد . فالتصريح يوحى بظرة فريضة فى نوعها . بالرة • سرية • تتخطى واقع الحياة ، أما الأخلاق فتضع قواعد الضمير المشترك للسود على التصرفات فى الحياة بل ولكى تضع لها هذه التصرفات : فحين يستحسب الشاعر إلى وحده ، أى حين يملك عليه احساساً شخصياً بشأنه شيء ما أو أمر ما ، لأنه يخلق ويبتكر صوراً وأشكالاً خيالية للتعبير عن هذا الاحساس ، وعندئذ لا يتسنى له أن يتسلى مع الأخلاق .

وليس لنا أن نحكم على حقيقة احساسه الخاص تتعارض مع الأخلاق أو تتسلى معها ؟ لأنها حقيقة من طراز مختلف . حقيقة الشاعر كما يصورها له الخيال .

أما إن ضل الشاعر سبيله واتصرف عن عالم الخيال ، فعدده يتبدل كل شيء ، فترى الشاعر يضطرب فى غياص الأفكار ويوسوس فى تطاحن المبادئ والمذاهب ليؤلف مسرحية من الطراز الذى النظريات والأفكار المصنعة وعندئذ يقع ، دون أن يدرك ، فى شراك التهذيب الخلقى ودوامته ، لأنه حين يهجر عالم الأسرار وكشف القوض البشرى وحين يكف عن التحديق إلى عالم الروح والأفكار المطلقة ، لا يلبث أن يواجه مشاكل الحياة الفردية أو الاجتماعية ، ومن ثم يتحاز مؤبداً أو مناهضاً للأفكار ، أى يتعلق بأحداث هذا العالم القانى ، وهكذا يهجر الرمز والأسطورة الخيالية ليحتضن المسامرات الأخلاقية ودروس التهذيب .

وهذا التحريف يؤدى غالبية نقاد المسرح المصارع الذين يؤمنون بأن المؤلف المسرحى الأصيل لا يكتب المسرحية ليثبت بها صحة نظرية ما أو مقصد فكري معين يدافع عنه ، أو لينادى ببعض المبادئ الأخلاقية ، إنما

يكتب المسرحية ليطلق أو يفكر حصار جديدة للناس ، يكشف لهم عنها كسر ظل خافيا عنهم ، عن طريق الإيهام بإمكانياتهم في حياة لا تحدها قيود أو تسطرها المفاسد .

غير أننا لو سلمنا بأن هذا المسرح هو الإيهام بمعنى غامض أو الكشف عن سر خفي ، فإن هذا لا يفي من دراسة للمشاكل الإنسانية ، ولا سيما للمشاكل التي تحصل بمناقشات الضمير ، لعل عائق المسرح يطع عبء هذه المشاكل ، وعليه أن يجد لها حلا . وعندئذ لا مناص له من أن ينطبع بطابع الأخلاق .

ولا يحاول الفلاس الانقاس من أهمية المآل الخلقية في المسرحية ، إنما يبدلون العمل المسرحي الذي يقتصر على مناقشات أخلاقية معينة ، فليس من شأن العمل المسرحي العظيم أن يستنفد طاقته في هذه المناقشات ليمضي فيها ، كما لا ينبغي له أن يخلص منها إلى نظريات مطروقة سطحية ، بل يجب عليه أن يحضم المآل الأخلاقية وينسج أحداثه حولها ثم يقبض إلى ما هو أبعد وأعمق من مناقشتها . عليه أن يقترح الأساطير الهادفة ويتكسر من حدود الخيال ما يبره وهي الإنسان ويوسع إدراكه بصيره ، فمصير الإنسان اختيار للطريق الذي يسلكه وللهدف الذي يتشبه وسط ظلمات العالم التي يحسس فيها العقل الحائر نور الأفكار المطلقة ، ويتلمس فيها القلب المتألم برين المثل العليا ، الذي للمثل الأدبي الرقيق بصفة عامة والإنتاج المسرحي بصفة خاصة ، يهدف إلى أن يعني الإنسان على فهم حصيره وتحقيق حريته بأية صورة .

عنا إلى أن التفرقة بين الضمير وعلم الأخلاق تفرقة نظرية ، ولو سلمنا بأن الضمير هو إحاطة اللتام عن الأسرار الفاعلة ، وأن علم الأخلاق هو إيجاد حل للمشاكل الإنسانية ، نراينا أن الحدود التي تفصل بين الاثنين لا وجود لها إلا في عالم النظريات ، أما في صلب المسرحية - كالحال في متروك الحياة - فنجد أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين هذه المشاكل وتلك الأسرار .

بل إن جميع المشاكل الخلقية هي إلى حد ما من قبيل الأسرار لأنها جميعا تدور حول المحر المطلق العام ، ونناقشه الإنسان أن يحشد إرادته ويخاض بطاقته في طريق التماسي .

وكذلك المشاكل الفلسفية تنتهي بالمؤلف إلى تحليل المشاعر التي تهيطن بها نفس الإنسان ، فحين يمرض المؤلف على المسرح مشكلة الحياة في المجمع أو مشكلة الحرية أو مشكلة العدل ، يطرق بابا من الأفكار

والآراء التي توحى بالحب أو البغضاء أو بالحساسة أو النفس ، وما إلى ذلك من مقلدات إنسانية .

فليس المقصود إذن عند النقاد خلق هوة مقعلة بين الروح الشعاعية أو الفلسفية وبين الأخلاق ، إنما يصرّون على أن يتحاشى المؤلف المسرحي أسلوب الوعظ أو أسلوب التدريس والخطابة .

ولا يكتفى نقاد المسرح بالحصر بالتحفظ بإزاء المسرح الأخلاقي لمحببه بل هم يحتفظون أيضا عند الحديث عن المسرح النفسي ، ويأخفون على هذا المسرح النفسي أنه يعرض الاتصالات الانسانية ويحلها طيبا بدلا من أن يشرح وجودها الفحش ، عن طريق الرمز والخيال ، وبدلا من أن يوضح سلطانها الفاضل عن طريق التصوير الرمزي أو الأسطوري .

ولكن كيف تعرض لمشاكل الانسان النفسية دون أن تعرض لروح الانسان ووجدانه ، أي لكنه الأسلاف ومبره ؟ فلا يمكن أن يعرض المسرح النفسي لمشكلة الضميمة مثلا أو قانون الوراثة أو ما شابه ذلك من الأمور التي تلمس الحالات النفسية ، دون أن يعرض للابسات الطبيعية البشرية وظلال القدر ، فلما أن يسأل هذا كله مستحيئا بالصورة الرمزية والفحوية المبشورة ، وأما أن يكتفى منها بأشارات غابرة تزيد الغموض تعقيدا أو لا تضيف جديدا إلى التدينيات المسلم بها .

وتلك هي الناحية التي يهاجمها النقاد في المسرح النفسي ، فهم يندبون بالسطحية في مناقشة هذه الموضوعات أو عرض ما هو مألوف منها وصطوري .

والذين يندلون بأهمية الروح الشعاعية في المسرح يألفون من عرض المشاكل اليومية للحياة العادية على المسرح ويندبون المسرحية التي تبسوا كرامة يرى فيها المتفرج صورة واقعية من حياته اليومية .

لهم أنه لا ينبغي أن نغالي في الاشادة بالروح الشعاعية في المسرح ، لهذه المقالة من قبيل المثالية المفرطة ، فالشاعرية في المسرح أمر جوهري مافي ذلك شك ، غير أن للمسرح جانباً واقعياً لا يمكن إغفاله .

فالحقيقة الملموسة - وهي هدف التجربة - لا تتعارض مع الحقيقة المثالية - وهي هدف الشعر - بل لا يمكن بلوغ الحقيقة المثالية عن طريق تجنب الحقيقة الملموسة إنما عن طريق التعمق في فهم هذه الحقيقة الواقعية ، لذا لا يمكن أن نستبعد الانسان المادي لتصل الى الانسان المثالي ، ولا سيما في المسرحيات الهزلية التي تقوم أصلا على حرص الأخلاق والطباع ، وحيث

لا يمكن الفصل بين النماذج البشرية التي تصورها المسرحية وبين الأطار الاجتماعي الذي تعيش فيه هذه الساذج ، كما أنه لا يمكن الفصل بين حقيقة كل منهم وبين الحقيقة المطلقة العامة .

وهكذا لا ينبغي أن تطلق الروح الشاعرية على الروح الواقعية كي لا تمتص المسرحية إلى أسطورة رمزية وتتحول الأحداث إلى خيال الشعر الخيالي .

اذن فإن كان المسرح يهدف إلى إغاطة المثام عن سر مخاض عن الإنسان - وهذا هو هدف الشعر كما قلنا - فالذي يعني للتفرج هو الأسلوب الذي ينتجه المؤلف في الكشف عن أسرار الحياة .

والأسلوب المسرحي الأميل إلى هذا الصدد هو الأحداث البشرية ، فالحدث أو الفصل هو الجوهر الأميل في كل عمل مسرحي كما أن الإنسان - من حيث هو شاعر وأعمال - هو موضوع دراسة المؤلف المسرحي ومن ثم يرى أن كشف أسرار الحياة بالإيحاء الرمزي لا يتعارض مع الواقعية في عرض أحداث الإنسان ، فهذه الأحداث تفترض وجود ظروف زمنية وأوضاع اجتماعية أو تاريخية معينة تجري فيها ، هذا من ناحية الواقعية ، ومن الناحية الأخرى توجد ألوان من القيم المعنوية على الإنسان أن يحدد موقفه بإزاءها فيمارس حريته في اختيار القيم التي يراها ، وفي اختيار روح التردد أو روح الخضوع ، وهذه مستويات تحتاج من إيصالها إلى الإيحاء الرمزي والتشعبي الشعري .

أما إذا أردنا أن نجرد المسرح من هذه القيم أو نقيم مسرحا بعيدا كل البعد عن صكافة الواقع ونفجر كل النفور من علم الأخلاق ، لماذا نتعرض بذلك إلى القاص الاضمار المسرحي والاضمار من تأثيره ومن رسالته . لأنه لو سلمنا حدا بأن هذه الأمور جميعها ليست هي هدف المسرح ، فإن عرض الساذج البشرية وتحليل النفسانيات وتصوير الأخلاق والمزاجات الضمير ، هذه كلها سبل طبيعية بل وضرورية لتحقيق هدف المسرح أيما كان هذا الهدف .

أما إذا أخذت هذه السبل فقد ادهارت المسرحية الهزلية واندرخت المسرحية « التراجيدية » .

ومن الطبيعي أن ما هم الوصول إليه هو المحيط القامش للسر البشري . ولكن لا يمكن لفن المسرحي الذي يقوم أصلا على العرض والتصوير أن يحسك بهذا المحيط الذهني إلا في السيج الواقعي المموس لحياة الأفراد ، وخلال خبرة النفوس التي تواجه مشاكل الحياة اليومية وأحداث التاريخ .

٢ - اتجاهات المسرح الفرنسي المعاصر

حين يلقى الدارس نظرة عامة على الأعمال المسرحية في فرنسا طيلة النصف الأول من القرن العشرين ، يلمس أول ما يلمس مجهودا ضخما من جانب المؤلفين والمعتنين بالمسرح ، اذ يسعون جميعا الى ان يصنعوا على المسرح طابعا معينا يرد اليه أسلوبه الخاص ويحرره من الخضوع لغالاب مألوف مطروق ينحصر في تقليد الطبيعة ومحاكاة الواقع ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يحرص المؤلفون ورجال المسرح على ان ينفقوا عليه روحا شاعرية .

ولقد أتى هذا المجهود ثمارا طيبة ، اذ ان جميع كبار المؤلفين الذين تلتقي بهم في هذا العصر أمثال «كلوديل» و «جوردو» ثم «موترلان» و «موريك» ثم «سالكرو» وألوى» ، بل «سارتر» وكامي» هؤلاء جميعا يبحثون في أساليب مختلفة عن الرمز والخيال والتصوير عن المواطن والاسطورة الخيالية والاطار الشاعري .

ولكنه بالرغم من هذه المساولات ، كان من المحتم على الانتاج الأدبي الفني يهدف الى البحث عن الحقيقة والى فهم كنه الانسان وخطه ضميره . ألا يقتصر على العرض المسرحي المجرد ، بل يتخطاه الى العناية بانتقاء الالفاظ المعبرة الواقعية وبالصياغة الزاخرة بالمعاني .

ومن ثم حرص كبار المؤلفين المسرحيين في القرن العشرين على ان يفكروا تفكيراً مركزاً معيقاً عاكفين على دراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى ، كما حرصوا على ان يحملوا القارئ ، والمتفرج على التفكير في هذه المشكلات أيضا .

وحكنا تلتقي على مسرح القرن العشرين بمجيب الموضوعات الهامة التي تشغل بالنا ونود ان نجد لها حلا -

وأهم طابع يشتم به هذا المسرح الفرنسي المعاصر هو طابع الروعة .

ولعل مرد ذلك إلى أنه يطمنا وجهها لوحة أمام مصيرنا ، كما أنه يمزى كملك
إلى اللون القائم الذي يسود عليه غالباً ، وإلى نزعتنا إلى معالجة الموضوعات
« التراجيدية » التي تنتهي نهاية قاسية عنيفة .

كما أن هذا المسرح المعاصر ينفذ بصورة لا ترحم إلى أصناف الأمور
ليكتشف لنا عن مآرق لا مخرج لها ، وعن مسالك الحياة المتتوية كالتيه الذي
لا أمل في الخروج منه . فيلجس الإنسان بهذا كله سلطان القدر التي لا راد
لقضائه ، ويعلم أن الأمل في الحياة خداع وسراب .

ولعله من الإنصاف - في وسط هذه الصورة القاتمة لمسرح القرن
العشرين في فرنسا - أن نذكر « كلوديل » وماينتاز به من روح التفاؤل .
ولكن « كلوديل » ولد قبل هذا القرن ثلاثين عاماً وجهه انتأجه المسرحي في
هذا العصر كصوت نبي يتحدث من ورث عصر آخر . بل إن التفاؤل الذي
يتجلى في خيم أعماله « الحذاء الحريري » لا يختص به هذا العالم بل العالم
الأخر الذي نعد أنفسنا له . كما أن عاطفة الحب في مسرحيته هذه ترتبط
بانكار الذات والعروف عن الدنيا ، كذلك يستزج فيها السرور بالألم ، أما
الرجاء والسعادة فهما أمل الإنسان في الحياة الأخرى لا في هذا العالم .

ولعله من الإنصاف أيضاً أن نذكر تفاؤل « جيوردو » . وإن كان
تفاؤله أقل رومانسية من تفاؤل « كلوديل » فإنه لا يقل عنه من ناحية الصق
الإنساني .

غير أن طابع الضيق والملل نكتنفه ويلب به ، كما أن هذا التفاؤل
يتوقف على مجهود الإنسان في أنه يحتفظ بمראה الصافي المرح أمام ظلام
الحياة . كذا يتوقف على مدى شجاعته في مواجهة الأحداث ، فلا يوحى
هذا التفاؤل باقتناع المؤلف بأن الأمور سوف تتحسن ، ولا يشعر بأن
الإنسان سوف يحيا سعيداً . اللهم إلا إذا تلوح بالشيخاعة وصال مزاجه
من كل المكدرات ، إذن فهو تفاؤل يقوم على إيهام الإنسان نفسه بالسعادة ،
ولا يقوم على واقع الأمور نفسها .

ثم لا يلبث « جيوردو » أن يعدل تدريجياً عن نظرتة المتفائلة كلما تلمست
به السموم . إلى أن يكتب آخر ما يكتب في مسرحية « مجنونة شايو » التي
كتسم بالزجاج القائم المبهق .

أما المؤلفون الآخرون فيجب أن نقرر أن أحدا منهم لا يشعر الإنسان
بأي خير في الحياة ، ويضن بأي لون دقيق يهيج على اللوحة التي يقدمها
لنا عن الحياة وعن الإنسان .

للمسرح « مودرن » يقوم بصورة عامة على فكرة الفصل في الحب .

ثماته في ذلك شأن مسرحيات « هوترلاي » ، كما أننا نرى « سالكرو » يستغل مجسطاً أمام « مسكت المسك » .

أما « أنوى » ، عساق المسرح الفرنسي المعاصر ، فنراه يبحث عن « النقاء » المستحيل في هذه الحياة ، وعن السعادة التي انتفتت من هذا الوجود . فلا يرى في حياة الإنسان سوى « بقعة » تضيئه وتطغى توب حياته وتقتض مضجعه ، ولا سبيل إلى ازلتها أو تنقيتها ، بل قتل ندماً قائماً يقوى مع الأيام . تسانده يد الزمن لتفسد على الإنسان كل محاولة للبقاء وكل أمل في السعادة . وعندئذ يصور « أنوى » الإنسان حائراً بين دوام الكبرياء التي يتشجح بها ليضفي قشكه « ريقته » ، وبين صيحة السخط التي يتأذى بها الموت أو يتأجى بها مهانة الخضوع القليل وجيب الاستسلام للحياة .

أما « سارتر » فإنه يوغل في الالحد ، وانكار وجود الله لكي يجرّد الإنسان من كل عقيدة دينية ، فيلقي به وسط حياة يتحائل على أن يخلق لها معنى . فلا يجد في هذه الحياة سوى يقين واحد ، وهو أن الحياة جسيم ، وهذا « الجسيم هو الآخرون » ، فالإنسان عدو للمد لآخيه ، وعلى كل إنسان أن يواجه هذا العدو ويصيا إلى جأبه ويتصل الجسيم الذي يفرسه عليه الآخرون ، كما يفرض بدوره حياة الجسيم على الآخرين دون أن يلوح في هذا كله أي بريق أمل في أن يسره الحب على القلوب أو يستقر السلام في المجتمع .

ثم يأتي « كامى » ليكشف لنا عن حق هذا العالم ، ذلك الحق الذي يتمنّض حتماً عن التصسف والألم . ولا يرى إلا إلى قلبه هو ، ذلك القلب الهش الهزيل ، صياء جافاً من العدالة لا يشك له تمليلاً ، غير أنه يعلم أنه لا يفتيق من المساء ، ويحاول أن يغازل بهذا الصياء ظلم القدر أو على حد قوله « عدالة التاريخ الصياء » في معركة كلها مجازفة ، فلا فواعة لها ولا معاير . على أمل الوصول إلى نصر مشكوك فيه بل وتتهده المخاطر دائماً .

تلك هي الصورة القاتمة المزعجة للحياة البشرية التي يقدمها لنا المسرح الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين . وإننا لا نحب كثيراً لهذه الصورة . فهي امكاس لروح ذلك العصر وجوه « التراجيضى » . ويلخص « كامى » نفسه روح كل عصر في الكلمات التالية :

« كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات ، والقرن الثامن عشر

عصر العلوم الفلسفية • والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء • أما القرن
المشروع فهو عصر الخوف •

حقا أن البشرية لديها حاليا أسباب عدة تدعوها إلى الخوف • ولكن
هذا لا يعنى أنه في العصور الأخرى الماضية لم تكن لدى البشرية مثل هذه
الأسباب التي تتسبب فيها الخوف والفرع • هذا إلى أن البشرية في جميع
العصور قديمها وحاضرها ، كانت ومازالت لديها الأسباب التي تحصلها على
الاقتناع بحملها وفرستها ، والإيمان بكرامتها ، ولكن لكي تصبح البشرية
هذه الأسباب التي توحى بالكرامة وتبشر بالحظ الجاسم عليها أن تطالع
مؤلفات العصور الماضية ، لا مؤلفات هذا العصر التي تعرض دائما على
انغفالها •

ولحسن حظ المتفرج المعاصر أن ظهرت جماعة من المخرجين والممثلين
تفضل لحياء روائع الأعمال المسرحية القديمة ليقدموها بديعاً صاغياً
يرتوي منه المتفرج المعاصر ، فينتفن المخرج والممثل في تقديم مسرحيات
« شكسبير » ، وموليير وراسين وكورنى » ، وغيرهم بصورة لم يسبق لها
أن قدمت به من حيث الجودة الفنية •

كما قامت جماعة أخرى من المخرجين والممثلين تؤثر تقديم المسرحيات
للترجمة التي تبث في النفس ضياءً وإعلا •

وليس المقصود من هذا كله الانتفاص من قيمة المسرحيات الفرنسية
الحاضرة ، أما نقصد من وراء ذلك أن نسير إلى حقيقة جليلة وهي أن
المسرحيات الفرنسية المعاصرة تترك القارئ أو المتفرج الذي يشعر بالملح
إلى المعرفة دون أن يمتنع ، كما تترك من يظن إلى فهم واقع حياته دون أن
يرتوى ، بل إلى هذه المسرحيات تزيد من طبا الإنسان المتطلى إلى فهم
الحقيقة •

لا يمتلئ على المتفرج أن يقع بصورة رمزية في مبادئ شاعري
ولكنه يرغب إلى جانب الرمز والحو الشاعري ، في الحقيقة الكاملة التي
لا تتنكس شيئاً من كرامة الإنسان وإنه ، كما يرغب في الحقيقة البسيطة
الهادئة التي تصدر عن الانسجام الوطيد بين المسرحية وحيات الإنسان ، تلك
الحقيقة التي لا تظن فيها حذقة الدكاء وسفسطة الألفاظ على حياة
الوحدان ، فتخلق الشاعر وتكتم الهم وتوهم المرائم •

ولقد تبنينا المسرح إلى خطورة هذه النزعة وما ينجم عنها من انحراف
بالمرح عن رسالته ، فيقول أحدهم « روبير كامب » (Robert Kamp) •

« إن هذا المسرح القائم المقبض لا يخلو من المتناظر ، انتهى حقا أحسن أسلوب «جيورودو وسارتر وكامي» لهذه النهضة المسرحية ، أحسن هذا كله في حاسة باسم الفن وحبا في الفن . أما إن كان هذا المسرح يود أن يلقي بنا في عالم الفزع والرعب الذي خلقه الفيلسوف بيته - فأنى أتساءل هل من واجبنا أن نعارب هذا المسرح أو نترك تيار الفزع هذا يتفنى بيننا ؟ عرجا بالمسرح الفني يقدم لنا نماذج حية تتألم أمامنا على المسرح . ولكن لا ينبغي أن تكون آلامها كله آلام الاحتصار ، فلا نرى من حياتها سوى حلقة من الآلام تنفنى بالآلام أيضا » .

لعل هذه هي أهمية الحيل التي يتطلع إلى الأعمال المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين . وما يصح قوله في المسرح يصح أيضا قوله في الإنتاج الأدبي بصفة عامة .

فالأدب يتسم عادة بالقوة والروعة وتكتسب قيمة وجالا بقدر ارتباطها ارتباطا آمنا بالأمم القسرية والبشرية ودوامتها لما يساور الأسفلن من شك في أمر نفسه وحياته .

فهل يفسح المسرح أو تفتح الإنتاج الأدبي بأن يعكس هذه الازمة ويثير هذا الشك ؟ ألا يخشى المسرح والأدب ، إن قلنا بذلك ، أن يزيدا لنا عمقا بمضاعفة الصور التي يتخنها هذا الألم في الحياة ؟ ألا يجدر بالمسرح وبالأدب أن يتسما بطابع قوى أصيل بأن ينزعا إلى اتساع الطمأنينة في النفوس وتوطيد الهدوء والترتيب في القلوب ؟

تلك هي مسئولية الأجيال القادمة من كتاب المسرح ، مؤلفين ونقادا ، ومسئولية مسرح الطليعة الذي يجب عليه ألا يكثر بأسئلة المسرح القديم نملي كاتب المسرح ، أيا كانت نزعته ، أن يرن نبعاته ويقدو قيمة رسالته النبيلة .

المراجع

لغنى عن البيان أن أهم مرجع لدراسة المسرحيات هو قراءة المسرحيات نفسها وتحليلها ، غير أننا لا نقدم هنا قائمة بأسماء المسرحيات التي حاولنا دراستها في هذا الكتاب لأنها معروفة وتكرر نشر معظمها في عدة طبعات مختلفة .

إننا نقتصر هنا على ذكر أهم المراجع التي قد يود المعنى بدراسة المسرح الاطلاع عليها للتصديق في الدراسات الموجزة التي قدمناها .

ونقسم هذه المراجع إلى :

(أ) دراسات عامة في المسرح الفرنسي المعاصر .

(ب) دراسات عن المؤلفين ، ونورد هنا على حسب الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين .

—— Sur Armand SALACROU :

- 71) CHARMEL (André), « Essai sur le Théâtre d'A. Salacrou », in *Europe*, janvier 1949, p. 104.
- 72) CHIESA (Ivo), *Théâtre de Salacrou*, Milan, Bompiani, 1949.
- 73) CLAIR (René), *Comédies et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1960.
- 74) DUSSANE, *Notes de Théâtre*, Lyon, Lardanchet, 1961.
- 75) GUTH (Paul), *Quarante contre Un*, Paris, Corrès, 1947.
- 76) LEMARCHAND (J.) in *Le Figaro Littéraire* du 1er oct. 1963.
- 77) MIGNON (Paul-Louis), *Armand Salacrou*, Paris, Gallimard, 1960.
- 78) SALACROU (Armand), *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, 5 vol., 1942-47. Dans cette édition, chaque pièce est accompagnée d'une Note de l'auteur.

—— Sur Jean-Paul SARTRE :

- 79) ALBERES (R.M.), *Jean-Paul Sartre*, Paris, éd. universitaires, 1963.
- 80) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la littérature*, II, Paris, Alsatis, 1961.
- 81) DIEBOLZ (Maximal de), « SARTRE », dans *Dictionnaire de Littérature contemporaine*, pp. 583-588.
- 82) JEANSON (Francis), *Le Problème moral et la Pensée de Sartre*, Paris, éd. du Myrte, 1947.
- 83) JEANSON (Francis), *Sartre par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1965, in 16, 1977.
- 84) PICON (Gaston), *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

- 59) LEMARCHAND (Jacques), « Préface » au *Théâtre d'H. Ioussco*, Paris, Gallimard, 3 vol., 1964 et 1968.

—— Sur François MAURIAC :

- 60) CORMEAU (Nelly), *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1961.
- 61) PREVOST (Joan), « De Mauriac à son œuvre », in *Nouvelle Revue Française*, du 1er mars 1960, pp. 386-387.
- 62) ROBECHON (Jacques), *François Mauriac*, Paris, éditions universitaires, 1963.
- 63) SIMON (Pierre-Henri), *Mauriac par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1963.
- 64) Des Articles dans *La Revue du Sicle*, juillet-août 1963. *La Table Ronde*, janvier 1963 — *La Parole*, mai 1963.

—— Sur Henry de MONTEHLANT :

- 65) BORDONOVE (Georges), *Henry de Montherlant*, Paris, éd. universitaires, 1954.
- 66) FAURE-HIGUET (J.N.), *Montherlant, Homme de la Renaissance*, Paris, Henri Lefebvre, 1948.
- 67) LAPRADE (Jacques de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, Le Jeune Parquet, 1950.
- 68) MOHRT (Michel), *Montherlant, Homme libre*, Paris, Gallimard, 1943.
- 69) MONTEHLANT (Henry de), in *Nouvelle Revue Française*, du 1er oct. 1938, pp. 709-715.
- 70) SIFRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1963.

48) MONDOR (Henri) *Claudel plus intime*, Paris, Gallimard, 1960.

49) «Cahiers Paul Claudel», I, *«Tête d'Or et les débats littéraires»*, Paris, NRF, 1959.

—— Sur Jean COCTEAU :

50) DUBOURG (Pierre), *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.

51) FRANKINBAU (André), *Cocteau par lui-même*, Paris, 69, du Seuil, 1958.

52) KHIM (Jean-Jacques), *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1959.

53) MAURIAC (Claude), *Jean Cocteau*, Paris, Albin Michel, 1945.

54) «Europe», juillet-août 1953, p. 206 — (Article par J. Cocteau).

—— Sur Jean GIRAUDOUX :

55) ANOUILH (Jean), «Hommage à Giraudoux», in *Chronique de Paris*, fév. 1944.

■ SIMON (Pierre-Henri), «La Lumière Poétique et l'éclipse du mal dans le théâtre de Giraudoux», dans *Théâtre et Destin*, pp. 63-82.

—— Sur Eugène IONESCO :

57) GADOSFLE (G.), «Eugène Ionesco», dans *Dictionnaire de Littérature Contemporaine*, pp. 391-394.

58) IONESCO (Eugène), *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, in 8°, IX - 248 p.

— Sur Albert CAMUS :

- 35) BLANCHOT (André), *La Littérature et Le Spirituel*, Paris, Aubier, Tome I, 1959.
- 36) BOISDEFFRE (Pierre de), « Albert Camus » in *Etudes*, déc. 1950.
- 37) BRIEVILLE (Jean-Claude), *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1959.
- BRIEVILLE (Jean-Claude), « Albert Camus », in *Le Figaro Littéraire*, du 26 oct. 1957.
- 38) JEANSON (Francis), « Albert Camus ou L'Âme Révoltée », in *Les Temps Modernes*, mai 1962, pp. 2076-2099.
- 40) LUPPE (Robert de), *Albert Camus*, Paris, éd. universitaires, 1962, in 16, 124 p.
- 41) ROY (Jules), « Albert Camus », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 24 oct. 1957.
- 42) SIMON (Pierre-Henri), *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, in 8° 177 p.
- 43) « *Esprit* », numéro spécial consacré à Camus, « Les Carrefours de Camus », janvier 1959.

— Sur Paul CLAUDEL :

- 44) FORSTER, *Le Sens de l'Amour dans le Théâtre de Claudel*, Genève, Droz, 1958.
- 45) FUMET (Stanislas), *Claudel*, Paris, Gallimard, 1959.
- 46) GUILLEMIN (Henri), *Claudel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1953.
- 47) MARCEL (Gabriel), *Théâtre et Religion*, Lyon, Vitis, 1959.

ب - دراسات عن المؤلف

— Sur Jean ANOUILH :

- 26) CHASTAING (Maxime), *Jean Anouilh ou Le Théâtre de la Pureté* (dans *Jour et Poésie*), Lyon, Ed. de l'Abeille, 1945.
- 27) DIDIER (Jean), *À la Rencontre de Jean Anouilh*, Paris, la Sixaine, 1946, in 16, 50 p.
- 28) LA CROIX-LAVAL (A. de), « Le Mystère de Jean Anouilh », in *Études*, déc. 1945.
- 29) LUPPE (Robert de), *Jean Anouilh*, Paris, éd. universitaire, 1960, in 16.
- 30) MARCEL (Gabriel), « Le Tragique chez Jean Anouilh », in *La Revue de Paris*, juin 1949.
- 31) POULJOL (Jacques), « Tendresse et Cruauté dans le Théâtre d'Anouilh », in *French Review*, avril 1962, pp. 337-347.
- 32) SIMON (Pierre-Henri), « Jean Anouilh et la Pureté », dans *Théâtre et Destin*, pp. 143-164.

— Sur Samuel BECKETT :

- 33) BLANCHOT (Maurice), *Le Lièvre à venir*, Paris, Gallimard, 1969.
- 34) MAURIAC (Claude), *L'Admiration Contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.

- 14) KEMP (Robert), « La Réforme des Théâtres Nationaux », (« Le Feu à la Maison ») in *Le Monde*, du 9 avril 1959.
- 15) KEMP (Robert), « Une Noble Idéologie du Théâtre » *Le Monde*, du 11 avril 1959.
- 16) MALEBAUX (André), « La Réorganisation des Théâtres Nationaux répond à une conception culturelle », in *Le Monde*, du 10 avril 1959.
- 17) MARCEL (Gabriel), *L'Heure Théâtrale*, Paris, Plon, 1959, in 12, XIII - 250 p.
- 18) MAURIAC (Claude), *Hommes et idées d'aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1953.
- 19) PAGNOL (Marcel), *Notes sur Le Bêre*, Paris, Gallimard, 1947.
- 20) PICON (Gaëtan), *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Paris, Gallimard, 1949.
- 21) ROUBHEAUX (André), *Littérature du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1940, in 16, 257 p.
- 22) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin*, Paris, Colin, 1959, in 8°, 224 p.
- TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos*, Paris, Ed. du Seuil, 1949.
- 24) « *Dictionnaire de Littérature contemporaine, 1900-1962* », sous la direction de Pierre de BOISDEFFRE, Paris, éditions universitaires, 1962, in 8°, 879 p.
- 25) *Deuxième Cahier de Recherches et Débats*, Paris, Fayard, 1962, « Le Théâtre Contemporain ».

Bibliographie

- 1) AMBRIERE (Francis), *Galerie Dramatique*, Carrée, 1949.
- 2) D'ASTORG (Bertrand), *Aspects de la Littérature Européenne depuis 1945*, Paris, Ed. du Seuil, 1952, in 8°, 253 p.
- 3) BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Vautrin, 1949, in 8°, 203 p.
- 4) BEIGHEDER (Marc), *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Borden, 1950.
- 5) BOISDEFRE (Pierre de), *Métamorphose de la Littérature*, 2 vol., Paris, Ed. Alsatia, 1950-51.
- 6) BOISDEFRE (Pierre de), *Une histoire vivante de la Littérature d'aujourd'hui*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
- 7) BRISSON (Pierre), *Le Théâtre des Amuses Folles*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943, in 8°, 224 p.
- 8) BRUDIN (Pierre), *Présences Contemporaines*, Tome I, Paris, Ed. NED, 4ème éd., 1958, in 8°, 482 p.
- 9) COPEAU (Jacques), in *La Grande Revue*, 10 avril 1969.
- 10) DUVEGNAUD (Jean), « Un théâtre de la persécution », in *Critique*, No. 58.
- 11) DUVEGNAUD (Jean), « Du côté de l'avant-garde », in *Théâtre Populaire*, No. 18, mai 1956.
- 12) GOUHIER (Henri), *L'Essence du Théâtre*, Paris, Plon, Présence, 1943.
- 13) JOUVET (Louis), *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, in 8°, 240 p.

المحتوى

الصفحة	الموضوع
٣	ملحة
	الباب الأول :
٩	التأليف الهزلي
١١	١ - تطور الضحك
١٩	٢ - سبل الالة الضحك
٢٧	٣ - المؤلف الهزلي
	الباب الثاني :
٣٥	القصة والمسرحية
٣٧	١ - مقومات المسرحية بالقياس الى القصة
٤٣	٢ - فن المسرحية عند الموريس
٥٣	٣ - أركان النهضة المسرحية
	الباب الثالث :
٦١	الإخراج والتمثيل
٦٣	١ - المسرحية بين الإخراج والتمثيل
٧٤	٢ - فن الإخراج والتمثيل
٨٢	٣ - المخرج حانع النهضة المسرحية
	الباب الرابع :
٩١	أعلام المسرح الفرنسي المعاصر
٩٣	١ - بول كلوديل
١٠٤	٢ - جان جيروود
١١٧	٣ - جان كركسو

المحتوى

الموضوع

١٣٤	Montherlant	2 - هنرى دى مونترلان
١٣٤	Salacrou	٥ - أرمان سالكرو
١٥٥	Sartre	٦ - جان بول سارتر
١٧٨	Comas	٧ - الير كامى
١٩٥	Anouilh	٨ - جان أنوى

الباب الخامس :

٢١٧		١ - مسرح الطليعة واللامعقول
٢١٩		٢ - نشأة مسرح الطليعة
٢٢٧		٣ - بين الطليعة واللامعقول فى المسرح
٢٣٤	Ionesco	٤ - يونسكو واللامعقول
٢٤١		٥ - مسرحية الكراسى
٢٤٩		٦ - مسرحية الخرافات
٢٥٧	Beckett	٧ - صمويل بيكيت

الباب السادس :

٢٦٧		١ - تطور المسرح الفرنسى المعاصر
٢٦٩		٢ - الروح الشعرية فى المسرح
٢٧٥		٣ - اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر
٢٨٢		المراجع

1851

الدار القومية للطباعة والنشر

العدد ٩٣

التمن ٣٥

١٩٦٤/٧/١٥